

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA INGLESA

1999

**HACIA UNA ESCENOGRAFÍA
DEL CUERPO Y DEL GÉNERO
EN LA DRAMATURGIA ANGLO-AMERICANA**

Tesis Doctoral presentada por: María José Peláez Izquierdo.

Dirigida por : Dr. Félix Martín Gutiérrez.

*Dedicado a Irene,
la Mujer, la Madre y la Maestra.*

*Dedicado a Irene,
la Mujer, la Madre y la Maestra.*

ÍNDICE

_____	Introducción.....	7
I.	DIVINO//HUMANO.....	26
1.	Antropología Lingüística.....	32
2.	Travestismo y Representación.....	41
3.	Femineidad y Raciocinio.....	50
4.	Safo: metáfora y sexualidad	58
II.	CUERPO//GÉNERO.....	69
1.	Cristología y Género.....	73
2.	Cuerpos Políticos	87
3.	Lenguajes de Masculinidad	95
III.	PASIÓN//RAZÓN.....	115
1.	Ginecocracias medievales.....	124
2.	Pasión y Adulterio.....	135
3.	Ev-il/Ev-a.....	152
IV.	PERSONA//PERSONAJE.....	164
1.	Identidad y Percepción visual.....	168
2.	Poder/Conocimiento.....	181
3.	Transgresiones de la Imaginación.....	192
4.	Goticismo y Superrealismo.....	199
V.	ARTE//IDEOLOGÍA.....	213
1.	Word/Music.....	216
2.	Escenografía y Política.....	247
_____	Epílogo.....	261
	BIBLIOGRAFÍA.....	267

LISTA DE ILUSTRACIONES

1. Spreken Met Twee Tongen	25
2. My Father's Back Pocket	68
3. Performer leaves, on film, words appear, filling screen	114
4. The Ventriloquist's Dummy	163
5. How to Write	212
6. Laurie Anderson: Angel and Alien	261

*There is no Shakespeare, there is no Beethoven;
certainly and emphatically there is no God;
we are the words; we are the music;
we are the thing itself.*

VIRGINIA WOOLF

*“Turn not Venus into a blinded motion,
Eyes are the guides of love,
Paris took Helen naked coming from the bed of Melenaus,
Endymion’s naked body, bright bait for Diana,”
-such at least is the story.*

EZRA POUND

Introducción

La Filología ha basado sus investigaciones en un proceso de evolución de las palabras en el que se implica un intrincado sistema de leyes fonéticas y fonológicas que se reconstruyen mediante diversas analogías. Sin embargo, el proceso no es tan sencillo. El Lenguaje es dinámico y mutable y su vitalidad radica en impulsos constantes de convergencia y de divergencia, que descentralizan la ontología humana. Surgen los conceptos de significante y significado, *langue et parole*, cohesión y coherencia, *topical theme* y crítica literaria, presencia y ausencia, razón desmaterializada y éticas de la imposibilidad, espacios panópticos y simulacros de la perspectiva. Es la función pragmática del canon cultural: el recuerdo y la ordenación de la lectura de la propia vida, creando un ímpetu por desintegrar sistemáticamente el lenguaje, con una tensión activa y constante entre lenguajes heterogéneos y una variedad de semánticas verbales de discursos alienados, que producen una confrontación en el acto esencial e ineludible de la experiencia lingüística como máximo exponente de comunicación y transmisión de las culturas. El resultado es un relato histórico de los mitos que han condicionado y condiciona el entendimiento de los orígenes de la cultura occidental, a lo que habría que añadir todas las singularidades y diferencias que identifican a todos aquellos que constituyen el Yo y el Otro en el mundo conocido.

El mundo es un enigma opaco y oscuro que se presenta ante nosotros con la necesaria singularidad de una perspectiva que se relaciona con otras perspectivas por la vía metafórica. En el estudio de la literatura y de las costumbres de la cultura occidental se intenta establecer un tipo de autoconsciencia donde la metáfora, aunque vaga y borrosa, diseña una nación y una cultura como un espacio interconectado en los límites que definen las costumbres, las ideas, las creencias y los proyectos compartidos por las gentes que los habitan. La lectura del mundo es un juego de fuerzas que liberan los signos y, si un cuerpo y un texto sólo existen mediante la metáfora, es porque a través de una singularidad se está determinando una pluralidad. Los cuerpos son diferentes como también es diferente el lenguaje, ese lenguaje que expresa la percepción de las emociones íntimas y extiende el imperio de la inter-subjetividad que, en sus diversas manifestaciones artísticas, se convierte en un importante proceso comunicativo en el estudio del Género, ya sea el *gender*, como categoría lingüística y literaria o, también, el *genre*, como categoría socio-política. La lingüística cognoscitiva dispersa esta escisión abstracta con una crítica racionalista y con el formalismo concreto de la unidad del **alma/cuerpo** en la cognición humana, en el desarrollo de la consciencia y en la integración de todas estas facultades en el ámbito de una cultura circundante. El *cuerpo* y el *texto* son formas legibles e ininteligibles, son una representación simbolista, una figura, un tropo, que nos muestra un hilemorfismo del Yo, que se fragmenta y se recompone. La cosmología, la persona, el personaje, el género, el amor, el poder, la tecnología, el arte y el lenguaje son los fundamentos de una transcendencia imaginaria del mundo que activan nuestra sensibilidad.

Los límites espaciales de la percepción se rompen continuamente, y deberemos ir más allá de un formalismo teórico detallado. hay que partir de la ciencia de lo universal y explicar la realidad de las cosas individuales, concretas y cambiantes desde la Lógica Formal y Material que nos induce mediante el pensamiento a estudios lógicos y metafísicos que categorizan la particularidad de los modos de ser y de los modos de pensar. Para Anaxágoras de Clazomene (500-428 a.C.), la *physis* homérica es un conjunto de partículas inalterables, de *spermata* que se descompone en *homeomerías* como primeros principios con sus características o esencias, su naturaleza propia. Afirma la divisibilidad del espacio y del tiempo, un dinamismo de internalización individual que posibilita una explicación de todos los procesos naturales desde una visión claramente teleológica, y desde la identificación de los términos **Amor/Odio**. Se trata de un proceso dirigido cuyo resultado es la aparición de un todo ordenado a partir de un magma que estratifica el caos de las mitologías, una mezcla originaria, indiferenciada a la que el *Nous* imprime una rotación diferenciadora en virtud de la cual llega a formarse un cosmos. Para Aristóteles, el *Nous* representaba la idea de simbolizar el *deus ex machina*, un artilugio gratuito en la explicación del mundo. Desde la espontaneidad hasta la finalidad, la naturaleza aristotélica se presenta como principio ontológico referido a cada ser individual, en una realidad total donde se origina un sujeto hilemórfico, un ser inmóvil, una esencia que exige una finalidad en lo potencial de su naturaleza que aspira a una perfección y a una realización, intentando suprimir el abismo que separa la realidad y la causa final. Es aquí donde puede intuirse la distancia que separa la biología corporal femenina del poder masculino, que comienza a legislar el género y la sexualidad de los cuerpos en términos marciales de exclusión y en políticas matrimoniales de intromisión.

Una fragmentación de la jerarquía estructuralista impuesta por *langue* y *parole*, y un postestructuralismo basado en la ciencia cognitiva que determina una “lingüística materialista”, aportan contribuciones muy interesantes, tanto en el formalismo de la crítica literaria como en los debates teóricos centrados en la subjetividad, que se inician desde una conciencia científica en la que se basa la teoría lingüística de Derrida, especialmente, en el formalismo que late en el corazón de un concepto denominado *différance*. La conciencia crítica masculina ha levantado un castillo inexpugnable en defensa de su género como factor de poder antropológico; en la selva de la historia hallamos los restos silenciosos y camuflados de las voces esencialmente femeninas, cuyo grito vital quedó apagado durante siglos, muy lejos de ser objeto histórico y literario de configuración social y emocional y, más lejos aún, de ser un cuerpo/género cultural y político en los anales de la historia.

Para Derrida es difícil imaginar *el final del hombre*, un final que no esté estructurado en dialécticas de veracidad y de negatividad, sin ser una teleología en primera persona del plural como el *nosotros* fenomenológico de Heidegger. En la expectación de las teorías marxistas surgen tendencias antirracionalistas asociadas a los términos de *decadencia*, *vitalismo* y *nihilismo*. Derrida observa en Sartre la propuesta de Heidegger de que “todo humanismo es metafísico”, si entendemos el concepto *metafísico* como ente ontoteológico. Hay que liberarse del legado humanista de Descartes y de Freud, en el que ambos filósofos coinciden en que el *ser coherente* y el *ego racional* viven a expensas del Otro.

Lo que los lectores tienen en sus manos es un estudio literario circular del **cuerpo** y del **género**, estructural o post-estructural, fenomenológico, transcendental y existencial, en una serie de binarismos metafísicos, ontológicos y epistemológicos, que intentan trazar una hilaridad corporal, biológica y socio-política en una historia literaria de la cultura occidental. Partiendo del sánscrito hindú y de la Grecia de Homero y de Safo, conquistando tronos, lechos y territorios, perdiendo paraísos, imaginando y representando cuerpos del Yo y del Otro, el objetivo fundamental de esta investigación doctoral es fragmentar y deconstruir términos genéricos desde el binomio fundamental **masculino/femenino**, a lo largo de diversos periodos de transición histórica, hasta llegar al Universo cibernético de Paul Virilio y de Laurie Anderson. Todos los ejemplos literarios, artísticos y filosóficos a los que hace referencia *Hacia una escenografía del cuerpo y del género en la dramaturgia anglo-americana*, conforman una modesta aplicación de la utopía de un materialismo lingüístico, centrándonos en los cambios que se producen en el vocabulario de la lengua inglesa durante los periodos de transición más significativos hacia la Edad Moderna. Desde mi modesta formación como lectora y como investigadora, desde un espíritu melómano y tecnófilo, he tomado como ejemplos algunos de los casos que nos ofrece la historia del arte, de la literatura, de la filosofía y de la música, para intentar demostrar que la diferencia genérica es un *drag* entre lo masculino y lo femenino que origina un nuevo binarismo cuerpo/género, en el lugar donde la masculinidad y la femineidad pueden verse influenciadas y transformadas por una serie de morfologías socio-lingüísticas en las que pueden aparecer representados seres androides y seres feminoides, es decir, seres corporal y políticamente ambiguos.

Se plantea un método básico de deconstrucción: buscar una oposición binaria y mostrar como cada término, más que ser una oposición bipolar, forma parte integral del otro. La idea es que no sólo se construye un nuevo sistema de pares binarios dando mayor importancia al segundo término, que destruye así el sistema antiguo, sino que, más bien, se deconstruye un estructuralismo clásico, mostrando como sus unidades básicas, los pares binarios y las reglas que los relacionan, contradicen nuestra lógica por una serie de fuerzas lingüísticas sistemáticas que conforman una ontología formal dinámica y expansiva en los límites de una red infinita de interconexiones, que nos definen en una geografía espacial y en una historia temporal, donde el ser humano, citando a Cioran, “es el camino más corto entre la vida y la muerte”. El objetivo ha sido hallar muestras de ese tipo de maquinaria cognoscitiva que ha hecho posible el desarrollo de una teoría general fronteriza que se origina en una *mezcolanza* de culturas, en diversas tipologías subjetivas del Yo y del Otro, dentro de los límites donde se encuentran y se dispersan.

En la primera parte, el binarismo **Divino/Humano** plantea la transición desde el caos cosmogónico hasta la estructuración de las mitologías como proceso histórico que transcribe la evolución del pensamiento humano, presentando una extensa variedad de cuerpos y de figuras que abarcan desde las culturas primitivas orientales hasta sus correspondientes representantes en las cunas de las culturas occidentales. Con las tragedias griegas y el misticismo oriental, la deconstrucción de este binomio proyecta una importante red de relaciones y de conexiones con los estamentos divinos en su extensión hacia un concepto de naturaleza humana, de familia, de tribu, de comunidad, de nación y de cultura.

La fragmentación en las relaciones entre los binomios masculino/femenino y divino/humano se analiza desde el punto de vista donde confluyen y se dispersan teorías corporales y dicotomías del género en algunos de los aspectos esenciales que definen el ser humano, tales como la antropología lingüística, el travestismo en la escenografía trágica y la metáfora literaria, como evidencias del nacimiento del raciocinio y de la inteligencia en la objetividad y en la subjetividad de **dos cuerpos**, el masculino y el femenino, que presentan biología, discursos, actitudes sociales y tratamientos políticos muy diferentes.

Una nación tiene bases fundamentales y experiencias concretas de acuerdo a una serie de vínculos internos, tal y como sucede con todos aquellos seres que existieron como figuras reales y como personajes de ficción en el seno de las ciudades-estado griegas. Sin embargo, existe otra red de relaciones culturales más externas e imprecisas, que determinan ciertos aspectos ambiguos y excluyentes en los procesos de autoconsciencia y en el reconocimiento del Yo y del Otro. Las voces de Fedra, Medea, Ulises, Aquiles, comienzan a estructurar toda una antropología del lenguaje para establecer ese vínculo entre el hombre y el cosmos. La metáfora de las relaciones familiares articula un discurso corporal en el que se van reconociendo rasgos que diferencian las identidades que nacen en el seno familiar y en las relaciones que establecemos con todos aquellos con los que compartimos nuestro espacio vital. Cuando estas relaciones se desequilibran, los efectos recaen directamente sobre el cuerpo, desencadenándose las guerras, los amores y los odios; todo eso que nos hace sufrir y sentir, en los altercados con los demás, nuestra individualidad.

India, Grecia, Alemania, Noruega, Inglaterra, España, Italia, Francia, América, el resto de Asia, los Polos, los mares, los ríos, África y Oceanía, son límites geográficos y lingüísticos donde los cuerpos y los textos van a centralizar y a dispersar las culturas, conformando transiciones históricas en la evolución del ser humano como sujeto de la inteligencia. En esta proyección metafórica, contemplo estas relaciones de las gentes y de los pueblos que originaron la racionalidad que vincula los niveles de comunicación personales e interpersonales.

El segundo binarismo, **Cuerpo/Género**, intenta plasmar, desde la lógica de los pensadores cristianos herederos del platonismo, todas las conexiones filosóficas que relacionan directamente el cuerpo como núcleo y materia vital de una individualidad. Este dualismo es complicado. Ya no sólo se trata de un binomio originado en la fragmentación de lo femenino, como ocurría en la sociedad de Pericles, mayoritariamente homosexual; el *corpus* cristiano se dibuja en una cristología del poder masculino, político y sexual, pero con la peculiaridad de tener una excusa de valores éticos, religiosos y científicos. Un proceso de mimesis adopta y refleja muchos de los valores morales de la cultura helenística en el esplendor del Imperio Romano y del latín. Los poetas de Roma ensalzaban la función monumentalizadora de su lengua escrita, y su facultad para conservar las voces humanas, las ideas y las hazañas para las futuras generaciones. Éstas eran las razones por las que la lengua latina fue también engrandecida por los gramáticos clásicos. El esplendor del latín radica en que se convirtió en un proceso de compilación y de síntesis, no sólo del lenguaje, sino de la multitud de cuerpos, textos, ideologías y culturas que integraban y componían el Imperio Romano.

Freud postula que una amalgama de conductas que denominamos *género* se origina en una psico-ontología inmutable o en un modelo del desarrollo humano que se sitúa fuera del momento cultural en que florece, luchando por traspasar los límites de la intemporalidad y mantener una autoridad que nos explique la historia. Sin embargo, las teorías constructivistas han aportado serias dudas sobre estos mecanismos de interpretación, señalando que conceptos como *género* y *subjetividad* no pueden basar su origen en un sistema de poder y sólo se pueden comprender mediante una recontextualización de la matriz social donde se originan, y lo que aportan.

Para lo masculino, el género no plantea ninguna duda, es algo innato: la falocracia es un mandato divino, por lo que su función como metáfora de poder se implica directamente en lo femenino como ejercicio de dominio y de sumisión. El cuerpo crea un nuevo abismo en las relaciones biológicas distanciando el encuentro heterosexual. La masculinidad cristiana puede tomar para sí el concepto de cuerpo femenino con fantasías, como la de la paternogénesis, y la de los seres feminoides, como los eunucos, y dispersar así los estudios y las interpretaciones del género, que nos conducen hasta una cierta androginia axiomática en los textos medievales. El hecho de que el término masculino hubiese descartado una fragmentación del cuerpo/género supone un espacio vacío en el lugar donde el segundo término complementa al primero. En la conciencia masculina la mente y el cuerpo generan una interacción que origina un nuevo binarismo: mente/cuerpo, en el que el cuerpo es ahora una parte de la definición de la mente. Nuestras percepciones, pensamientos intenciones, voluntades y ansiedades, inciden directamente en nuestros cuerpos y en nuestras acciones. Es aquí donde surge la contradicción.

Si mantenemos la distinción entre una mente limitada e intangible, y una naturaleza física tangible y personal, que se extiende en un espacio visual, el problema de la fragmentación mente/cuerpo es también el problema de la relación de la mente con el mundo que nos rodea. La paradoja que encierra tanto estructuralismo y tanto deconstruccionismo es intentar resolver las cuestiones de cómo y por qué los códigos, los cuerpos, los textos, las imágenes y los demás tipos de artefactos culturales, determinan los procesos que originan la subjetividad como concepto histórico. Al fin y al cabo, la naturaleza circundante es una entidad física como lo es el cerebro y el sistema nervioso y, además, la forma en la que llegamos a percibir el entorno es tan complicada como la relación de la consciencia con funciones asociadas a los procesos biológicos y fisiológicos. El cerebro y el sistema nervioso parecen pertenecer al mundo físico: tangible, visible, público e ilimitado en el espacio. Los pensamientos, los sentimientos, la consciencia y otros estados mentales pertenecen al ámbito de lo intangible, de lo invisible, de lo privado. Esta contradicción constituye la mitad del problema en la dicotomía mente/cuerpo de lo masculino, esa relación entre el primer y el segundo término del binomio que no se plantea en un cuerpo/género femenino. Algunas de las obras de Platón, Filón de Alejandría, Hrotswitha de Gandersheim y San Agustín, así como ciertos aspectos de las sagas nórdicas, se confrontan con nuevas teorías del cuerpo y del género y se analizan diversos tipos medievales imbuidos en un contexto de significación de un lenguaje que funciona como semiótica y como semiología de un poder patriarcal. Sin embargo, las políticas extrapersonales, en las que se configura el género, quedaban lejos de lo que la corporalidad masculina consideraba como subversivo y contaminante: lo femenino.

Pasión/Razón titula la tercera parte y plantea como el ser masculino cristiano asume poderes semidivinos en *presencia* de la mujer, hasta que la *ausencia* de un cuerpo femenino en la soledad de los viajes, de las guerras y de las cruzadas, comienza a convertirse en una figuración idealizada e inalcanzable, en una imagen platónica que relacionaba al hombre con la naturaleza y con Dios. En el ámbito de lo femenino la ausencia de los hombres por motivos sociales y religiosos supone un proceso diferente. La mujer asume poderes políticos y resuelve decisiones importantes en el transcurso de los avatares socio-culturales. Mientras el hombre se aleja del cuerpo, la mujer se acerca más y más al género, por lo que la femineidad en estos momentos no queda fragmentada. Sin embargo, en esta femineidad más integrada y más compacta, podrían haber aparecido una gama de matices asociados a los rasgos que estaban definiendo una masculinidad absoluta. Cuando el concepto corporal se interpone entre lo masculino y lo femenino es el momento de analizar el *ethos* marcial y la disección de los cuerpos y de los territorios islámicos, además de toda una serie de actividades sociales que vinculan a los héroes y a los mártires con fórmulas de una masculinidad autorizada como fin político y cultural, que impera en muchas literaturas. Las leyendas de las Cruzadas, las aventuras de los héroes, de las damas y de los caballeros de las cortes nórdicas, anglo-sajonas, francesas y andaluzas, Guenevere, Arturo y Lancelot, junto a los arquetipos existenciales de John Milton en un *paraíso perdido*, nos ofrecen un amplio muestrario de figuras y de personajes históricos, reales y ficticios, con los que exploramos con cierta libertad la inestabilidad del dualismo mente/cuerpo masculino, frente a una moderada estabilidad del cuerpo/género femenino en la época de las ginecocracias medievales.

Esta estabilidad histórica del género femenino que se manifiesta en las cortes europeas de los siglos XI y XII y en las leyendas medievales de las sociedades nórdicas, será una huella decisiva para que un personaje femenino como Guenevere ocupe un lugar prominente en la corte de Arturo, como reina y como amante en la mente y en el cuerpo de los hombres y, también, para que una alegoría femenina, como la Eva de Milton, de Jung y de Empson, sea el vínculo más sorprendente para estabilizar las experiencias tangibles e intangibles de lo masculino y de lo femenino. Los enigmas de la razón y de la pasión, las convergencias y las divergencias que surgen entre el amor y la guerra, la contaminación de una estética corporal con una ética política, institucionalizan el matrimonio como sello legal de una aparente unidad íntima de lo masculino y de lo femenino. El *cogito* cartesiano instiga la mistificación del sujeto occidental hegemónico como principio universal, cuyo expansionismo imperialista fue la luz esencial de la Razón. Para Michel Foucault “el lenguaje filosófico avanza en un laberinto para experimentar su pérdida hasta el límite, es decir, hasta esa abertura en la que surgió su ser, pero ya perdido, enteramente extendido fuera de sí mismo.”¹ La historia y la literatura nos ofrecen numerosos ejemplos de la evolución hacia un sujeto cartesiano, que tiende hacia una unidad fundamentalmente transcendental del binomio mente/cuerpo, una estabilidad que podría conducirnos directamente a ese *cogito ergo sum* que ha dominado toda la filosofía de la Era Moderna. Definitivamente, el cuerpo es el albergue del alma y ambos están sincronizados gracias a la perfección del hombre como obra divina.

¹ Foucault, Michel.: “*Préface à la transgression*”, **Critique**, nº 195-196, París, 1963, p. 761.

Persona/Personaje completa la cuarta parte de esta disertación y con ella llegamos a una de las transiciones más revolucionarias e interesantes de la historia del pensamiento humano. Son latidos que propulsan lo que Habermas define como una “transformación estructural de la Esfera Pública” (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*). El sujeto petrarquista origina el sujeto humanista; el humanismo genera un barroquismo irregular, extravagante y oscuro en el lenguaje, en el arte y en la poesía, que fuerza a encender las luces de una Ilustración. Ésta alumbra la imaginación de un Romanticismo que multiplica formas y figuras del cuerpo, gracias a una mente evolucionada, creativa e imaginativa, con visiones fantasmagóricas y espacios tenebrosos de la novela gótica, con los monstruos del surrealismo y con el simbolismo modernista. La estabilidad de lo masculino y de lo femenino que se pone de manifiesto en los personajes literarios es el resultado de nuevas filosofías en el entorno de la *persona*. Desde la naturalización de la experiencia en la literatura medieval, firmada con plumas masculinas y femeninas, paseando por la Florencia de Maquiavelo, por los teatros del Londres de Shakespeare y por los castillos de los místicos, de los góticos y de los psicoanalistas, el sujeto de la historia y el sentido del infinito valor de la persona como ser individual ha sido y será el axis central en el que gravita toda la evolución del pensamiento y del conocimiento del ser humano. Se produce un movimiento de emancipación, definido por los valores de Autonomía, Madurez y Responsabilidad de la persona, como fin en sí misma y nunca con carácter de medio, en una serie de dualismos metafísicos tales como Verdad/Falsedad, Bien/Mal, Realidad/Ilusión que no hacen sino trazar las primeras líneas de lo que va a constituir las bases de una Teoría Crítica.

La persona se convierte en sujeto de poder y en sujeto de conocimiento y, al igual que sucedió en los escenarios donde se representaban las tragedias griegas, una nueva dramaturgia, curiosamente no-aristotélica, utiliza la tarima de un teatro para plantear cuestiones socio-políticas pero con una innovación: los elementos tangibles se superponen a los elementos intangibles y, junto a una axiología de la percepción, aparecen complejos dilemas existenciales y emocionales que pueblan la mente humana e influyen directamente en el desplazamiento del cuerpo, para situarlo en el lugar donde definitivamente se producen los acontecimientos. La coordinación técnica de estos aspectos tangibles e intangibles es lo que define la individualidad consciente de cada persona y de cada personaje, que nace en el “nivel de autoridad” de la pluma que los crea. La unidad aparente que representa la *persona* vuelve a fragmentarse en el seno de su mismo significado como concepto, cuando surgen diversas alternativas en el mundo de las ideas.

Humanistas, románticos, naturalistas, modernistas y estructuralistas vuelven la mirada al Mito como definición del racionalismo y del materialismo de la cultura. Dios ha muerto en manos de Eckhart, Lutero, Hegel y Nietzsche; en la obra de Balzac, Flaubert y Goncourt hay una reconciliación del pensamiento científico positivista con el idealismo humanista. Meredith se pregunta por qué se rechazan los derechos de la mujer. Oscar Wilde lleva a la exageración la doctrina esteticista, que anuncia el peligro de ser demasiado exigente con la vida y nace la acusadora advertencia de la culpabilidad de la propia conciencia. Max Weber firma la nueva era con la teoría de las Tres Esferas: Ciencia, Moralidad y Arte. Mefistófeles seduce a Fausto, y Larra se suicida.

El inicio de la emancipación de una literatura identificada claramente como femenina comienza con la extensión y el refinamiento del estilo lírico tradicional, que se concentra en un intenso sentimiento personal, para concluir en una ruptura radical con el pasado inmediato, percibiendo un sentido innovador e intelectualmente asertivo que evita la autobiografía. Sus estructuras narrativas y su lenguaje literario registran, sistemáticamente, el dominio de la masculinidad y de la racionalidad en la cultura, que incide emocionalmente en una audiencia hacia la que se dirige la expresividad y el mensaje del lenguaje, haciendo posible la transmisión secreta de mensajes opuestos en un mismo espacio donde conviven lo masculino y lo femenino. La irrupción en la Esfera Pública de la figura femenina aporta nuevos conceptos binarios de análisis estructural: género/sexualidad, lectura/escritura, subjetividad/enunciación, voz/representación, cuerpo/género, y ninguno de ellos pasa inadvertido para críticos y artistas. El sincretismo de Yeats, la adaptación del mito clásico en Pound y la fertilidad de Eliot, se elevan en el auge modernista de una disolución gramatical y conceptual de las distinciones entre sujetos y objetos, algo que ya había tenido lugar en el misticismo erótico de San Juan de la Cruz, que tanto influyó en el poeta de Missouri: "The detail of the pattern is movement/As in the figure of the ten stairs". Tal y como afirma el autor de los Four Quartets, es posible que la vanidad de John Donne hubiera expresado una reconciliación entre sensibilidad e inteligencia, aunque también pueda tratarse de un diálogo naturalista donde la voz del autor penetra en el interior de lo real para captar su mismidad. Los códigos se alteran. El espacio de la masculinidad como género de poder se transmuta en algo dual, bipolar, y se trata de establecer una relación interpersonal que nos identifica y que nos diferencia del Otro.

Arte/Ideología es la quinta y última parte de este estudio, el punto de convergencia temático donde confluye todo lo expuesto con anterioridad, presentando mediante el cuerpo, los textos, la historia y la música de Laurie Anderson, la evolución artística, divina y humana, de un cuerpo/genéro femenino contemporáneo, con una razón como persona y una pasión como personaje para subir a un escenario rodeada de voces, de música y de imágenes. La voz humana con fines mágicos o religiosos puede ser el origen de la música y la voz de Laurie Anderson es la que genera su ideología, una reflexión de una “lingüística materialista” que se conecta con muchas de las corrientes contemporáneas de pensamiento que intentan entrelazar el pasado y el presente para visionar el futuro. Su música configura un género artístico que discurre entre los laberintos de la historia del arte y de la política, de la literatura y de la dramaturgia, de los sonidos, de las imágenes y de la representación.

La segunda mitad del siglo XX cruza su propia frontera ideológica, marcada por el oscurantismo y la depresión económica de haber padecido dos Guerras Mundiales y por la influencia de un movimiento cultural llamado Modernismo, hierático, hipostático y formalista, llegando hasta los límites de un final de siglo ecléctico, paratáctico y deconstruccionista, en una sociedad cibernética que aspira a una autonomía individual como extrapolación del giro científico asumido en la racionalidad de la Ilustración y en el Realismo del siglo precedente. El término *postmodernismo* flota en el aire. En 1934, Federico de Onís lo ha usado en su Antología de la Poesía Española e Hispanoamericana, publicada en Madrid. Dudley Fitts vuelve a utilizar el término en 1942 en su Anthology of Contemporary Latin-American Poetry.

En 1950, Irwing Howe y Harry Levin se lamentaban de la agonía del Modernismo como movimiento artístico y cultural. Se estaba produciendo una crisis, una ruptura, una discontinuidad en los conflictos generacionales que reconciliaba el arte y la realidad, iniciando la transición hacia la era tecnológica. Al mismo tiempo, surgen las dudas sobre los significados de la historia y hay una insistencia en la espontaneidad y en la experiencia inmediata de la contracultura. Es la entrada triunfal del arte en el reino de la *life-praxis*, para buscar una subjetividad autocentrada y una identidad personal. El mundo contemporáneo sueña con alcanzar el tópico de una universalidad, de una unidad de la cultura en la que todos estamos implicados pero que, sin embargo, fragmenta cada vez más la experiencia individual de un sujeto-cuerpo transcendental. El *Pop Art* se convierte en una manifestación de la mentalidad postmodernista y será el único vehículo para canalizar la expresión de los sentimientos y de los anhelos de esos segmentos de la sociedad a los que se les deniega el acceso a formas culturales socialmente etiquetadas. La música, como impulsor artístico y comercial, es el género cultural que mejor representa la apoteosis de este fenómeno. Cultura elitista y cultura popular se dan la mano en una frontera hipotética e inestable, y firman la paz con la Teoría Crítica, que suaviza y reconcilia el antagonismo existente entre cultura y vida material. Mallarmé, Baudelaire y Fassbinder proponen una nueva ideología de la modernización insistiendo en la presencia, en una expresión sensual de los artefactos culturales. Susan Sontag y Leslie Fiedler intentan alejarse del elitismo modernista para acercar la cultura popular a un ámbito de crítica literaria, sancionando valores primarios como la objetividad y la distancia, la frialdad y la ironía.

Einstein apuntó que la humanidad no es más que una parte, limitada en el espacio y en el tiempo de un TODO que llamamos Universo, y que el hecho de considerar los seres humanos como entidades separadas es una ilusión óptica que nos aprisiona. Laurie Anderson fragmenta y recompone identidades en el seno de las estructuras y de las deconstrucciones que nacen del binomio arte/ideología, pero que nos vincula directamente con los cuerpos y con los textos, con lo masculino, con lo femenino y con lo ambiguo. El *Mudra*, las parodias de la Era Reagan y de la Guerra del Golfo, el violín, W.S. Burroughs, Lou Reed y su último trabajo dedicado a Moby Dick, son algunos de los eslabones dorados con los que Laurie Anderson nos da la bienvenida al mundo real. Pero es la voz de Segismundo la que nos vuelve a advertir del peligro de una vida soñada y, como debemos seguir viviendo y soñando, con la música de Laurie Anderson, con su figura y con sus ideas, llegamos a la recta final o al punto inicial de esta investigación, de este círculo de relaciones imaginadas entre el binomio masculino/femenino, como unidad y como dicotomía, como utopía corporal y como realidad política, que origina múltiples dualismos tangibles e intangibles en los itinerarios que nos conducen hacia una escenografía del *cuerpo* y del *género*.

Madrid, junio de 1999.



*De Ti, la única amada, imploro la piedad,
Del fondo del abismo oscuro donde yazgo.*

(BAUDELAIRE)

I

DIVINO//HUMANO

Desde el nacimiento del cosmos, de la tradición oral y de la épica de los textos primitivos, hasta este tiempo contemporáneo de revolución socio-tecnológica donde un sujeto genético se debate en una intrincada red conceptual de nuevos paradigmas tanto epistemológicos como ontológicos, la memoria literaria se inunda de hombres y mujeres platicando, recomponiendo y reintentando fórmulas que faciliten la reconciliación, la intercomunicación del género humano con el género divino y otros humanos, con el resto de las especies, con el planeta Tierra y, posiblemente en el futuro, con otros seres y otras naturalezas de carácter extraterrestre. Si el género como categoría de análisis se presenta como algo innato y *naturalizado* del ser humano, entonces, masculinidad y femineidad serán entendidas como construcciones, como comportamientos que dependen de un tiempo social constituyendo una forma de significado, unos cuerpos personales y unos cuerpos políticos.

La identidad genérica se sitúa flotando en una coreografía corporal, en un espacio de la breve existencia tautológica del ser humano en términos de anatomía, destino y cultura. La cultura delimita el espacio donde emerge y fluye la subjetividad, para reconocerse o no a sí misma, y en la que el género sólo será una parte. Los anales griegos serán el principio del final, el hilo eterno que nos guía en el laberinto, el punto de convergencia de lo *intrasubjetivo* y lo *intersubjetivo*, los más preciados restos culturales en la Arqueología de la Modernidad.

Las alienaciones de poder que regían en la Atenas ancestral continúan demarcando el régimen polarizado de la sexualidad contemporánea. *Individualidad* y *subjetividad*, como *género*, *cultura* o *sociedad*, son términos en constante mutación que negocian y discurren entre límites y definiciones, produciendo un movimiento en el espacio donde la dominación de la matriz social *cultura* encuentra una resistencia potencial y subversiva en uno de los puntos que la constituyen: el *ser individual*. Ambos conceptos son, sin lugar a dudas, un binomio genetífico en las filogenias y en las ontogenias del ser humano, que reiteran su definición mutuamente, estando sujetas a innumerables cambios a lo largo de la historia del hombre. Pero es imposible ignorarlas cuando en el análisis del pasado y del presente surgen dobles lecturas que se multiplican en un amplio espectro de dualismos metafísicos. Mientras que es casi imposible que exista una ontología humana eterna y, a pesar de que términos como *naturaleza humana* o *sustancia* son inseparables del momento cultural en el que quedaron incrustados, tal vez estemos vinculados a la historia en un entretejido irisado de lazos multicolor, que nos frustra constantemente en las convergencias y en las divergencias de nuestra existencia corporalmente mortal.

No debemos desatar nunca los nudos que nos identifican como seres históricos, lo que debemos intentar es comprender al menos algo acerca de nuestros orígenes. Si creemos en el futuro hemos de creer en el pasado. Foucault, el visionario, así lo adelanta:

“La abertura hacia un lenguaje del que el sujeto queda excluido, la puesta al día de una incompatibilidad tal vez sin recurso entre la aparición del lenguaje en su ser y la conciencia de sí en su identidad, constituyen hoy en día una experiencia que se manifiesta en extremos muy diferentes de la cultura: tanto en el mero acto de escribir como en los intentos de formalizar el lenguaje, como en el estudio de los mitos y en el psicoanálisis (...). Nos encontramos así ante una abertura (béance) que ha permanecido invisible para nosotros durante mucho tiempo: el ser del lenguaje no aparece por sí mismo más que en la desaparición del Sujeto.”¹

El discurso narrativo de la épica en la Grecia arcaica comienza a organizarse progresivamente desde un mundo dominado por el poder generativo del sexo femenino a otro gobernado por la autoridad moral del sexo masculino. En el antagonismo de lo masculino y de lo femenino, Gea induce a Kronos para que castre a Urano, y es aquí donde la mitología literaria toma un rumbo político que asienta las bases de un poder falócrata, cuya descomposición parece haber comenzado en las postrimerías del segundo milenio de nuestra era. Partir de Grecia como punto de inicio en los análisis y debates socio-culturales contemporáneos, no es nada nuevo. Michel Foucault y David Halperin,² nos sumergen en las sociedades griegas y, como pensadores influyentes, nos provocan cuando alteran supuestos fundamentales heredados de la Ilustración. Su revisión radical de la historiografía social reinterpreta la biología, la psicología y la evolución humana.

¹ Foucault, Michel: “La Pensée du Dehors”, Critique, nº 229, París, 1966, 1987, p. 525.

² Halperin, David: One Hundred Years of Homosexuality, Routledge, New York & London, 1990.

En la Historia de la Literatura Oriental y Occidental, las mujeres han arrastrado una identidad sexual de forma pasiva mientras que los hombres han estado vinculados activamente al género. Desde India, Egipto, Grecia, Andalucía, Bizancio y Roma, hasta el Imperialismo Europeo y Norteamericano de los últimos siglos y el integrismo religioso islámico, la femineidad se ha venido definiendo con adjetivos marcados por el signo de la perversión: no-masculino, virginal, reproductora, maternal, desestabilizadora social, ambiciosa, entre otros, limitando así la escala de posibles tipos y variedades del género. El nacimiento de la gloria de Grecia está directamente relacionado con la fidelidad de Penélope, con su cuerpo intacto hasta el regreso de Ulises. La caída de Troya se relaciona con el adulterio de Helena y el abandono de su familia, el abandono de su cuerpo. Ambas imágenes de un mismo género esencial se utilizarán a lo largo del discurso narrativo viéndose sometidas a los intereses e ideología de los autores, en su mayoría hombres. El proceso viene mediado por la cultura del Imperio Romano y el esplendor del latín, que transcribe la evolución política del género masculino y su moral en el tratamiento para con su sexo contrario, además de la fundamentación del Cristianismo en sus versiones Protestante y Católica, cuya visión teológica de la masculinidad como centro absoluto de poder religioso, político y económico, ha permanecido infranqueable desde la conversión del emperador romano Constantino en el siglo IV de nuestra era hasta el fervor de los cubanos en la última visita del actual residente del Vaticano, el Papa Juan Pablo II. Hay que añadir también la importancia cultural de una España romanizada, una cultura que, en parte, había llegado hasta la corte de Nerón en el equipaje de Séneca, además de la enorme influencia de las traducciones de autores griegos en la España Islámica de taifas, califas, almorávides y nazaríes.

La Historia de las Religiones se colma de leyendas, de jerarquías religiosas donde predomina el sexo masculino que anhela manejar a su antojo la vida espiritual de la mujer. Según Geoffrey Harpham las prácticas y las creencias ascéticas no quedan limitadas a la Era Cristiana o a la religión sino que, las formaciones originarias en las que han basado su ideología y su teología han prevalecido influyendo en las culturas más seculares y, también, en la forma más secular de articulación del discurso: la crítica literaria.³ Los griegos tenían la creencia de que el estilo y la ética estaban íntimamente relacionados, de que un estilo particular de hablar o escribir reflejaba una determinada orientación ética. Para los Estoicos la actividad de escribir como un fin en sí mismo es deplorable; se debe producir literatura, no como una satisfacción o como una apreciación estética, sino como fin ético y moral.⁴ A pesar de que los Sofistas buscaban pruebas evidentes más que la verdad, persuasión más que significado, ofuscación más que simplicidad, el filósofo estoico escribe con una simplicidad moral de acuerdo al principio de cultivar el yo de la forma más clara y más efectiva. Este impulso de rebeldía contra la vida material está enraizado en nuestra capacidad de auto-observación y de auto-crítica; es intrínseco a la conciencia de naturaleza humana y Harpham define como:

“Intrinsically unnatural and perverse but rather as an intensification, a repetition of the earliest and most instinctive psychic and cultural developments.”⁵

³ Harpham, G.G.: The Ascetic Imperative in Culture and Criticism The University of Chicago Press, Chicago & London: 1987.

⁴ Los Estoicos tenían por costumbre escribir una especie de diarios en los que iban anotando las sensaciones y acciones en el transcurso de los días para cultivarse y perfeccionarse en su paso por la vida. Sin embargo, escribir los pensamientos y las sensaciones acaba con la muerte del autor, pero el cristiano interrumpirá sus escritos en favor de otro tipo de muerte: la pasividad del sujeto que racionaliza sus pensamientos en el verbalismo de la confesión.

⁵ *Ibíd.*, p.36.

Ewert H. Cousins afirma la existencia de una Primera Era Axial (800 a.C.) en la que surge una transformación de la conciencia humana, desde el antagonismo y la división del cosmos hasta una relación orgánica y un pensamiento de globalización.⁶ Esta divergencia entre el hombre y el cosmos fue lo que hizo posible la distinción entre lo humano y lo divino, la tierra y el cielo, la vida material y la vida espiritual, primeras inspiraciones de un individualismo que pudieron conformar un logro de lo que hoy denominamos Cultura Occidental.

La relación entre las diferentes religiones en el mundo contemporáneo nunca ha sido fácil. El pensamiento del Primer Periodo Axial identificaba a Dios como el poder y, por tanto, se comprendía en términos de género masculino. Sin embargo, Meister Eckhart percibe que el verdadero jardín de la divinidad es oscuro, vacío y misterioso y que, de acuerdo al pensamiento de Carl Jung acerca de la naturaleza de lo femenino, son cualidades que se asocian con los caracteres femeninos de Dios, y que contrastan con la supresión de los elementos femeninos de la tradición.⁷ Para Cousins, el Segundo Periodo Axial coincide con la era de una nueva conciencia. Esta neo-conciencia no tiene un carácter individualista enfatizando la divergencia, sino que tiene un carácter de globalidad en el que se enfatiza la convergencia. Es un intento de combinar la metodología de la historia de la religiones con una teología contemporánea, para alcanzar un consenso de empatía entre una aprehensión renovada de la naturaleza simbólica de la existencia humana y un entendimiento post-kantiano de la Metafísica.

⁶ Cousins, E.H.: Christ of the Twenty-First Century, Element Press, New York, 1992.

⁷ Jung, C.G.: The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung, vol. IX, part 1, Princeton University Press, Princeton, 1969.

1. ____ Antropología Lingüística _____

Las exégesis y los glosarios compilados de los textos sagrados hindúes primitivos, el descubrimiento del sánscrito y la teoría de William Jones en 1786, en la que defendía la afinidad comprobada entre la lengua sagrada india y la evolución del griego y del latín, así como, los Cánticos Vedas y el Upanisad, nos fuerzan a admitir cada vez con más fuerza la idea de que la estructura social griega y su heredera más directa, la sociedad de Roma, habían implicado el arte y la mitología de India en sus respectivas asociaciones culturales, para demarcar el género y para justificar una política patriarcal que excluía la autoridad femenina de la esfera pública. Es posible que los antecedentes de este criterio de alienación del sexo femenino y su confinamiento en un espacio meramente privado hubieran sido importados de la cultura hindú. Ya que el idealismo espiritual de la India primitiva se había ido formulando bajo directrices de hombres, se definió en términos de poder religioso y de influencia política, bajo un prisma que en todo beneficiaba al género masculino.

Si tomamos como referencia los textos hindúes primitivos más famosos que han llegado hasta nuestros días, la figura masculina aparece pretendiendo oponerse a la figura femenina para originar un debate público. Así lo podemos observar en el lenguaje de las *r̥ṣi*s, que escriben de lo que se inspiran y cuya composición, tradicionalmente, se atribuye a los Vedas (1.500-1.000 a.C.). Lynn Bennet señala que durante este periodo las mujeres gozaban de más privilegios sociales que en épocas posteriores, aportando una lista de varias féminas *r̥ṣi*s que compusieron himnos y algunos versos: Vis(Evavapuram, Sikatam, Nivamvarém, Ghosham,... Además Bennet nos cuenta que,

*“The pollution laws so carefully observed by the higher castes are performed in imitation of the absolute purity of the ancient *r̥ṣi*s, who though sometimes married, are celibate. Since contact with women who are menstruating, or have just given birth, or through sex, is polluting, we can see in the purifications of the householder a modified version of the male ascetic’s avoidance of and even repugnance for women.”⁸*

En el Upanis̥ad iniciático (compuesto entre los siglos IX-V a.C.) se produce un giro en el pensamiento filosófico heredado de los Vedas. Estos textos rompen con la autoridad religiosa de los sacerdotes védicos y nombran como gobernantes a todos aquéllos que poseen el don del recogimiento interior, ya sean sacerdotes, reyes o mujeres. También he encontrado una cierta temática de reconciliación en la literatura biográfica de Buda. Existe una oratoria misógina cuando Buda abandona el palacio de mujeres y, también, a su esposa, para optar por una vida retirada.⁹

⁸ Bennet, Lynn: Social and Symbolic Roles of High-Caste Women in Nepal, Columbia University Press, New York, 1983, p.40-41.

⁹ *Mahābhāṣṭra* 5.17-87 y 8.59-60. Ed. V.S. Sukthankar, Poona, Bhandarkar Oriental Research Institute, 1927-1966.

Tras muchos años de practicar el celibato, Buda emprende un retorno lento que le reconcilia con el sexo opuesto, comenzando con una visión de su madre muerta, con las diosas *naṃga* y *yaksā* que le protegieron y, finalmente, acepta una *otredad* biológica cuando permite el acceso a las mujeres que le traían comida desde el pueblo. Hay ocasiones en que Buda utiliza el tipo de relación establecido en la tradición oral: dirigirse a las mujeres mediante intermediarios. Esto es lo que ocurre cuando discute de asuntos religiosos con el monje *A+nanda*, en vez de dirigirse directamente a las monjas a las que representa *Mahaṃpajāṃpatēṃ*. La misoginia de los monjes budistas también queda plasmada en la obra del monje-poeta *As(Evaghosā* del siglo I d.C. y, especialmente, en la biografía de Buda, la *Budacarita*, donde se alude a la mujer como fuente de tentación, además de ignorar por completo la existencia de las monjas.

La importancia de los dioses para los poetas que representan la vida humana es paralela a la fluidez en los detalles de la tradición, y a la inestabilidad de las relaciones y actitudes. Esta aparente contradicción se refleja en la poesía como medio de expresión oral de las ideas religiosas. Se inicia un proceso de reproducción genético-político donde la célula vital del arquetipo social se expande en un mundo de experiencias corporales tangibles e intangibles, objetivas y subjetivas, anhelando la aprehensión de una integridad de lo masculino y de lo femenino. El que algunas mujeres hayan experimentado un potencial de espiritualidad en estas circunstancias se demuestra no sólo por limitados casos históricos de ascética femenina, sino más bien por los versos que las mujeres budistas nos han dejado, poemas que expresan niveles muy altos de sentimiento y experiencia accesibles a muy pocas personas, ya sean hombres o mujeres.

La Antropología nos ha enseñado que cada cultura crea una identidad *local* en consonancia con un tiempo, un lugar y unas creencias peculiares. Los géneros de la tradición hexámetra eran en primer lugar sociales y, en segundo lugar, lingüísticos. Esto ayuda a explicar la razón por la que Ulises no revela durante algún tiempo su nombre a Alcino, rey de Feacia. Es una reacción contestataria ante el poder, en el que las jerarquías sociales se articulan de acuerdo a unos arquetipos mitológicos, *muthoi*. Lo que finalmente hace Ulises ante la corte del rey Alcino es una representación hablada de su periplo con la voz de los recuerdos, una voz que relata con *nivel de autoridad* una larga lista de hazañas que abarcan desde el libro IX hasta el XII de esta tragedia homérica. El héroe, rey de Ítaca, quiere concluir su *Odisea* mediante una catarsis oral ante su audiencia. Comienza la enumeración de un catálogo de heroínas que impresiona sobremanera a sus oyentes que se relaciona directamente con un proceso de autopresentación, por el que convence a los de Feacia para prestarle su ayuda con un barco y suficientes hombres, para iniciar así el retorno hacia un definitivo reencuentro con Penélope. La unión masculino/femenino, la idealización del amor y de la amada como segundo término en la segmentación de las hazañas de Ulises, origina la *béance* que construye y deconstruye la identidad masculina en el marco narrativo de sus experiencias, y en la realidad del mundo exterior, tomando como base un poder político cuyo sujeto tiene su origen en el acto físico y biológico del amor, en el encuentro de dos cuerpos *diferentes*. David Halperin lo explica así:

*"I think that one of the ideological effects that myth of heterosexuality produces is precisely to obscure the nature of the erotic connections between men, which play such a major role in the solidification of male power in our society."*¹⁰

¹⁰ David Halperin contesta a la pregunta de Laurel M. Bowman en una entrevista realizada al crítico de Harvard. **Favorious**, vol. III, 1991.

Cuando consideramos la expresión de las relaciones entre mortales y dioses en la poesía épica de la Grecia Arcaica (s. VIII-VII a.C.) podemos centrarnos en la idea particular de una relación entre los mundos mortales y los mundos inmortales. Se trata de explorar la tensión que surge entre el artista y su audiencia para argumentar que no existía una visión singularizada de la relación entre lo humano y lo divino, sino una serie de representaciones artísticas en un contexto del pasado en el que la mortalidad se explicaba como una transgresión de las almas. Digamos que ciertos mortales se convertían en inmortales:

Μῆνιν ἄειοε, θεά, Πηληϊάδεω Ἀχιλῆος
οὐλομενην, ἣ μυρί' Αἰακίδας ἄλγε' ἔθηκε,
πολλὰς δ' ἰφθίμους φυχὰς Ἄϊδι προΐαφεν
ἥρώων, αὐτοὺς δὲ ἐλώρια τεῦχε κύνεσσιν
οἰωνοῖσί τε πᾶσι • Διὸς δ' ἐτελείετο βουλή.¹¹

En la exploración de las relaciones entre los hombres y los dioses, Homero presenta ante su audiencia una visión pesimista del presente y una glorificación del pasado, en el que los oyentes se identifican con sus héroes cuando se empeñan por alcanzar la inmortalidad. Si hablamos de un contexto del pasado, no nos referimos a la percepción de las influencias evidentes de los Micénicos, de la religión oriental y de la Era Oscura, de lo que supongo que el público arcaico no tenía muchas referencias, sino a la forma de percibir y de considerar la evolución de las relaciones entre el poder divino y el poder humano desde un contexto del pasado.

¹¹ Comienzo de La Ilíada. Homeri, Recognoverunt Brevique Adnotatione Critica Instruxerunt. David B. Monro et Thomas W. Allen eds., Tomus I- Iliadis Libros I-XII. Oxford University Press, New York, 1989.

Resulta indispensable precisar de qué forma la audiencia de Homero aceptó esta versión de la Teología Arcaica. Para comprender todas estas desavenencias podemos indagar en el Himno a Afrodita, explorando la tensión y la ambivalencia inherentes en una relación entre lo divino y lo humano, que decae sucesivamente. El Himno nos da un contexto del pasado explícito, una explicación de los aspectos de la relación que establece Homero en La Ilíada y en La Odisea, y un contexto histórico donde predomina el énfasis en la tristeza y en el abandono. Los dioses y los héroes homéricos quedan representados en un instante concreto del pasado y su versificación define el talante de la relación divino/humano, ya sea destructiva, en el caso de Aquiles en La Ilíada o, acaso, constructiva: Ulises y Atenea en La Odisea. Inspirado por las Musas, Homero utiliza su conocimiento del mundo de los dioses para desarrollar la idea de transgresión, de refuerzo en las relaciones entre lo divino y lo humano, mediante una red de interconexiones mito-teológicas donde el poeta intenta conscientemente extender la percepción de la audiencia en la diferencia entre lo divino y lo humano, en el abismo enigmático que divide a los seres mortales de las figuras inmortales.

La Teogonía de Hesiodo, por otro lado, presenta la decadencia de las relaciones que tienen lugar en el presente. Situando a la audiencia en el presente el poeta exagera la identidad del pasado con visiones teológicas que abren aún más el abismo que separa a los hombres de los dioses, y conducen directamente a la violencia y a la injusticia, concluyendo con extensas predicciones de un futuro inmediato en el que *Aidos* (reverencia y pudor) y *Nemesis* (virtud), desaparecen de la tierra privando a la humanidad de conectar con la inmortalidad.

Homero es consciente de la presencia de una audiencia es evidente cuando Diomedes ataca a Afrodita, una transgresión parcial del límite mortal/inmortal, que resulta infranqueable y sólo se explica mediante una definición científica de inmortalidad, en la que los dioses no presentan una biología humana.¹² La peculiaridad de Aquiles con respecto a otros héroes griegos no radica en la presentación que hace Homero de su personaje, sino en las características de su linaje, que traspasan los límites de la divinidad y de la mortalidad. Aquiles es el fruto de un amor compulsivo y, con él, Homero crea una persona con la que demuestra las consecuencias fatales que suceden cuando se crean vínculos íntimos con los dioses. La transición se refuerza con la patética sugerencia de que hay una posibilidad de ruptura en las relaciones esenciales entre el *kleos* y la muerte. A pesar de la indiscutible presencia de elementos tradicionales en la teología de Homero (epítetos, relaciones familiares, uso de viejas leyendas,...), el poeta parece estar representando para su audiencia una visión personal de la vida, de la muerte y de la imposibilidad de una vida inmortal y eterna.

¹² El ejemplo más prominente de esta relación en Homero y el que confiere al poema su carácter más distintivo, es el que se establece entre Aquiles y su madre, la inmortal Tetis. Las acciones y las palabras de Tetis en La Ilíada se colorean por el sentido de pérdida inminente en la muerte de su hijo, y su propia incapacidad para evitarla (Il.18.88-96, 436-43). El poeta contextualiza esta relación en términos significativos de un temática bien conocida que advierte de las consecuencias desfavorables que pueden suponer las relaciones entre divinidades femeninas y varones mortales que casi siempre se originan en una reacción emocionalmente compulsiva. Pero en este caso en particular, Homero parece estar construyendo una selección deliberada y personal de detalles mitológicos que enfatizan el abandono y la pérdida: los dioses han permitido a Peleus casarse con Tetis y tal gracia es descrita por su hijo Aquiles como la culminación de buena suerte en una conversación que mantiene con Príamo (Il. 24. 534-42). Pero el objetivo de esta transgresión tiene dos vertientes: por un lado está la yuxtaposición mortal/inmortal que indica tanto el privilegio de una unión divina como el desastre que ello conlleva, enfatizado cuando Tetis abandona a su esposo (538-41), y por otro lado está Aquiles, nacido *panaorion*, cuyo destino final es incierto y muere sin poder prestar cuidados a su padre en la vejez.

La inmortalidad homérica es lo que define la diferencia entre los dioses y los hombres. Tanto el conocimiento como el poder son importantes pero no vitales: Zeus puede ser derrotado (*Ilíada*, 14.153), Ares y Afrodita pueden ser atacados por Diomedes (*Ilíada*, 5.334 y 846) pero, a excepción de los humanos, los dioses no pueden morir. Los mortales evidentemente mueren. La vida es una existencia incorpórea cuyo consuelo en los reinos de Hades será la recapitulación de la gloria vivida. La hipotética posibilidad de *inmortalidad humana solo aparece en Ulises al final de su estancia en la isla de Calypso*, donde la diosa ofrece al héroe la inmortalidad de los dioses si se convierte en su esposo (*Odisea*, 5.203-13), posibilidad que ha sido descartada por Zeus y Atena. En la influencia progresiva de un espíritu Neo-unitario estamos evaluando la contribución creativa de Homero sobre la percepción de la división entre **mortal/inmortal**.

Ulises desafía a los dioses reivindicando su concepto de cuerpo semi-inmortal y el castigo que por ello recibe genera la duplicidad de Penélope, ya sea como reina virgen en la agonía de la espera o mujer no-virgen por el nacimiento de Telémaco. La figura femenina ya no es sólo una diosa, sino una mujer, un cuerpo figurativo y sensitivo, un dualismo corporal por su capacidad de reproducción y por su presencia en la vorágine social. La diosa Istar de Babilonia se transforma en la Afrodita griega o, simplemente, es la traducción del acadio al griego de la denominación de esta diosa de la belleza y del amor, que sobrevive al sincretismo religioso de la época helenística. Tanto Homero como Hesiodo han adquirido un rango canónico a lo largo de los siglos y la influencia de su obra es lo que ha hecho destacar ciertos interrogantes sobre tradición y autoridad.

La Teogonía de Hesiodo y el catálogo de deidades y héroes de Homero, asegurarán la vitalidad de la teología griega en periodos posteriores, contribuyendo a la configuración cosmogónica pre-socrática y a la tragedia ateniense. Podemos pensar que la audiencia de Atenas respondía ante lo que Peter J. Rabinowitz ha denominado como **nivel narrativo**, que supone tomar como punto de referencia lo que aparece presentado como algo real por primera vez, y **nivel de autoridad**, que está relacionado con la comprensión de lo que ya ha sido presentado con anterioridad en el contexto del autor.¹³ Ambos aspectos son muy importantes en la respuesta del público ante la tragedia, y ambos podrían estar relacionados con la exclusión de actrices en los escenarios. Pero tanto tragedias como comedias tienen puestas en escena muy convencionales, con máscaras y coros, con lenguajes altisonantes, acompañamientos musicales y rituales. Todo ello debe contribuir a captar la atención del espectador, a presentar un drama como obra de arte y con un nivel de autoridad que genere la respuesta de una audiencia real.

¹³ Rabinowitz, P.J.: Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1987.

2. _____ Travestismo y Representación_____

Nuestra inmersión contemporánea en una estética realista, donde las respuestas emocionales son cruciales y están basadas en psicologías individualizadas, nos predisponen a ver un conflicto entre la imitación y las formas convencionales de representación dramática. Sin embargo, ambos aspectos coexisten textualmente, siempre y cuando, desde la Poética de Aristóteles, tomemos a los personajes como tipos, no como individuos. De esta forma, un esclavo, un bárbaro, una mujer, eran tipos de seres humanos con una conducta apropiada para ser emulada, para adoptar sus símbolos. Desde esta misma estética moderna, los aspectos convencionales de la tragedia se muestran como un conflicto en el que se comprometen las emociones. Para James Houlihan lo que esto significa es que:

“Directly projected on the secreen of memory, these women come from the other side of the ultimate threshold to hover above the sacrificial trough: pale, lovely bodies revived, for a moment, by dark blood, charged with the pathos of loving and dying.”¹⁴

¹⁴ Houlihan, James: Incorporating the Other: The Catalogue of Women in *Odyssey*, University of Tasmania Press, Australia, vol. II, Issue 1, June 1994, p. 35.

Para el lector occidental puede resultar difícil el hecho de aceptar o imaginar el poderoso impacto emocional que supuso el nacimiento de la tragedia griega. El énfasis de Aristóteles por finalizar la obra trágica con un final feliz indica que los poetas deseaban despertar la emoción del público con arte, con humor y con una interpretación creativa. Platón, el primer crítico mordaz de la representación teatral, pensaba que toda poesía de imitación estaba amenazando el ideal de estado, y el teatro debería ser declarado ilegal por fomentar una conducta que, en parte, pertenece al género femenino y, por tanto, resulta poco apropiado para un gobernante o para cualquier ciudadano masculino.

Desde la perspectiva de Platón, un teatro parece ser una zona peligrosa, un lugar donde se representan conductas inapropiadas, lo que incrementa el humor de las emociones. Tal y como argumenta Jack Winkler, el género para los griegos era una continuidad en la que se corría el riesgo de que la masculinidad normalizada fuese derivando en un ser cada vez más femenino: "The male actor of female roles might be one site of crossover or linkage."¹⁵ Todas estas cuestiones no carecen de ramificaciones políticas. Si adoptamos la actitud de un crítico pesimista es posible encontrar en la tragedia ateniense ciertos espectros de misoginia: la tragedia surge como aparato ideológico del poder masculino que predica en el silencio y en la invisibilidad de la mujer, y los actores hablaban a través del dramaturgo en una ciudad gobernada por los hombres. Una segunda perspectiva podría ser la de tomar la masculinidad del actor como un ejemplo de desviación del género y contemplarlo como algo que estaba ampliando los límites cerrados del género y del sexo, generando aires de metáfora y de sedición.

¹⁵ Winkler, J.: The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece. New York, Routledge, 1990, p. ix.

Para Judith Butler la representación de las mujeres en la tragedia encierra todo lo femenino porque inscribe ciertas normas de conducta. Con todo ello surge la implicación de que algo es a la vez misógino y subversivo, y tales conceptos aparecen como opuestos. Femenidad se convierte en mascarada, masculinidad en espectáculo:

*“The essence of identity” -tal y como explica Judith Butler-
“that they otherwise purport to express are fabrications
manufactured and sustained through corporal signs and other
discursive means. That the gendered body is performative suggests
that it has no ontological status apart from the various acts which
constitute its reality.”¹⁶*

Por otro lado, la teoría de Marjorie Garber parece aunar todos los ejemplos de travestismo y asumir que encierra y define algo progresivo, pero que necesariamente no altera el concepto binario masculino/femenino. En Vested Interests, Garber explora las formas en que categorías como *masculino* y *femenino* pueden ser reconfiguradas en una combinación literaria y cultural, e insiste en debatir un tercer término junto a los dos anteriores: *el travestismo*. Aunque el travestismo se caracteriza en un actor que se aleja del personaje, es un concepto alejado de la vida real y de la mujer ficticia que representaba, originando un nuevo concepto que Garber define así:

“The third is a mode of articulation, a way of describing a space of possibility. Three puts in question the idea of one, of identity, self-sufficiency, self knowledge.”¹⁷

¹⁶ Butler, Judith: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, New York, 1990, p. 134.

¹⁷ Garber, M.: Vested Interests. Cross-Dressing and Cultural Anxiety, Routledge, New York, 1992, p. 11.

En la audiencia surge un tercer nivel de más integridad, en el que los espectadores escuchan una voz *media*, percibiendo en la representación un tipo de género figurativo que no es estrictamente ni un hombre ni una mujer. Cabe la posibilidad de que en la tragedia el travestismo desempeñara un doble papel, en el habrían quedado inscritos partidarios y no partidarios del poder patriarcal. Podemos suponer que la audiencia "*narrativa*" veía a una mujer en el escenario y, simultáneamente, la audiencia "*compositiva*" era consciente de que estaba viendo teatro y contemplaba a un hombre representado a una mujer. Ya que la audiencia no es uno, sino "muchos", la dramaturgia es un arma de dos filos que puede servir al estado o, por el contrario, adquirir un talante de conspiración. Desde las perspectivas críticas de Butler y Garber, la figura travestida podría convertirse en un emblema del significado de la reiteración trágica. Si el actor travestido era un símbolo de la naturaleza poco ilusoria de la tragedia, además de la relación con la forma de Dionyso, está claro que la experiencia debió ser significativa a pesar de que la idea no fue precisamente compartida por la cultura.

El travestismo en la tragedia griega era un símbolo crucial de la naturaleza del drama. Un hombre que en el teatro era una mujer, inevitablemente, se distanciaba del rol del género y dejaba claro que su caracterización femenina era una idealización lejana de la realidad. En la Oschophoria se adora a Dionyso con ceremonias de travestidos. El actor que tenía que representar a este dios y su relevancia como deidad entre los fieles, era la figura travestida de un Dionyso asociado a los juegos de máscaras y al que le caracterizaba la delicadeza, el peinado, la indumentaria y las gesticulaciones femeninas.

Los efectos emocionales de la tragedia en la construcción del género y en su divorcio de la biología influyen en el sujeto humano y en el sujeto político, algo que configura aspectos esenciales en la construcción de Atenas. Las tragedias plantean en los anfiteatros cuestiones sociales, judiciales y religiosas, en una nebulosa de dramaturgias individuales y familiares, por lo que sus niveles de polarización quedan expresados en el lenguaje del antagonismo sexual, y en la función socialmente ambigua de la mujer dentro del matrimonio. En la esfera política, donde el pensamiento y las ideas tienen una consecuencia de carácter práctico, nunca se cuestionó el *status quo*, pero dentro del ámbito de lo imaginario, en la tragedia, en la comedia, y en el mito, los dramaturgos atenienses y sus audiencias analizaron con libertad los peligros de una *otredad* (**Otherness**) de rasgos femeninos. La escena de la tragedia griega imponía el disfraz y los actores asumían que ademanes y máscaras de dioses y diosas, héroes y heroínas, eran el tributo del poder divino como maestro de las transformaciones, categorizando un personaje andrógino que duplica la especificidad del hombre dentro de la naturaleza de lo masculino y de lo femenino. Esta es la razón por la que la tragedia griega representa en sí misma los ideales socio-políticos de la *polis*, pero se aleja de la vida cotidiana en la sociedad a través de unos personajes, de unos actores y de una escenografía. El predominio de figuras femeninas mortales e inmortales en la escena trágica ateniense contrasta con su exclusión en otros campos de actividad de la vida comunal, en los que quizás se podría incluir el propio mundo teatral. Si tenemos en cuenta que, desde la tragedia y la comedia griegas y latinas hasta el Teatro Isabelino siempre fueron hombres los que interpretaban caracteres femeninos y, supuestamente, la mujer no formó parte de la audiencia hasta el siglo XVII, debemos preguntarnos si para el actor imitar a una mujer era diferente de imitar a cualquiera de los héroes de la masculinidad épica.

Podemos admitir como válido que, para los griegos, la transformación de lo masculino en femenino era muy significativa porque entendieron las diferencias del género como una dicotomía limitada mediante la cual se interpretaba el mundo. Medea, Clytemnestra, Antígona, Elena, Fedra, Electra, elevan sus voces en el tono donde se pueden explorar libremente las tensiones, las ambigüedades y las contradicciones de la vida en la *polis*, un complejo social morfológicamente binario, que ha limitado políticamente lo masculino y lo femenino. La audiencia de la Grecia Antigua debió responder tanto a la imitación como a cierta internacionalización que fluye mediante el simulacro. Agatón así lo expresa en el Thesmophoriazusa de Aristófanes: “Lo que no somos, lo captamos mediante mimesis y simulacro” (155-56). El resultado que obtendremos es una grieta que se abre en el escenario entre biología=actor, y cultura=personaje. Esta práctica no es necesariamente metafórica si el significante no queda descartado del significado, aunque para el hombre travestido podría haber reforzado las normas del género.

Existen también dos dramas trágicos de Eurípides que, explícitamente, cuestionan los enigmas humanos que inducen a la figura femenina a intentar alcanzar un acceso hacia el lenguaje: Fedra y Medea. En el primer ejemplo, Hipólito apoya una lectura misógina. Al principio, para la audiencia narrativa, Fedra es una mujer virtuosa que se abstiene en vez de dejarse arrastrar por el deseo hacia su hijastro. Al final, abandona sus nobles propósitos y en su lugar deja una nota suicida acusando a Hipólito de rapto, perdiendo gran parte de su buena reputación. A pesar de que Artemisa la exculpa, su destino se conoce por haber amado a Hipólito.

El amado, por otro lado, es fiel al pacto de silencio que, involuntariamente, ha contraído con la doncella de Fedra y, a pesar de que está sufriendo intensamente, queda recompensado por los elogios de su padre y con una buenaventura en el matrimonio. Teniendo en cuenta que la audiencia narrativa creía que lo que se estaba representando era real, lo que se muestra es la voluntad del silencio y la nobleza de guardar un secreto, limitando la capacidad del espectador para percibir el fracaso de la mujer al intentar alcanzar tales ideales mientras que, el héroe masculino, ha triunfado. Este nivel de respuesta reinscribe así lo que la cultura griega definía como femineidad, una duplicidad peligrosa. Eurípides lo expresa así en labios de Medea:

MHAEIA

[ἡ πρὸς φίλον τιν' ἢ πρὸς ἥλικα τραπεῖς•]¹⁸

Este cambio apoya una interpretación misógina del drama al tiempo que predispone injustamente a los espectadores contra la mujer cuando de su *Nous* brota la venganza, un tipo de venganza que dinamizaría siglos después el desarrollo de Hamlet. Simultáneamente, la audiencia responde con fuerza ante el “*nivel de autoridad*” en la auto-referencialidad de la obra, por ejemplo, cuando el coro reflejaba el poder de la poesía y el daño que habían hecho los hombres-poeta a las mujeres. Mucho debió influir la forma en que respondía el público ante los acontecimientos de la escena.

¹⁸ Medea (245). Desde Wilamowitz, este verso se considera una interpolación. Tras la párodo, la heroína entra en escena y comienza el primer episodio (214-409). En la primera escena Medea expone su triste situación y lamenta la condición de la mujer. Sin embargo, su situación no es igual a la de las mujeres de Corinto; esta no es su patria, aquí no tiene amigos ni allegados además, es objeto del ultraje de su marido. Pide el silencio del coro ante su posible venganza. Ver: AA VV: Eurípides, Medea (Antología).

Si la dicción, junto a otros elementos de autoridad, les hizo conscientes de que lo que estaban viendo era sólo una mujer, es aquí donde podría aparecer un conflicto extensivo y dramático después del triple infanticidio. En este momento, no sólo se manifiesta una bifurcación del género, una heroicidad masculina y un instinto maternal femenino, -Medea clama el código del héroe homérico cuando no quiere convertirse en un hazmerreír, apelando por su alma de guerrera- sino, también, aparecen estructuras de un género duplicado que destaca por la ruptura, por la distancia entre el actor masculino y la máscara femenina tras la que se esconde. Tener a los hombres interpretando los papeles femeninos no me parece un acto de liberación para la mujer contemporánea procedente de la Antigüedad, sino que más bien libera a los hombres de la necesidad de ser categóricamente masculinos. La experiencia de la masculinidad quedaba suprimida porque era peligroso en el proceso del estructuralismo cultural. Si el género femenino era representado por el género masculino habría generado muchas significaciones posibles.¹⁹ Sin embargo, la “*audiencia narrativa*” no tiene una experiencia calculada. Detengámonos en el actor, teniendo en cuenta que realiza un ejercicio de imitación y que cuando representa a Fedra o a Medea experimenta lo que es convertirse en mujer, simulando en su cuerpo el dolor de las heroínas.

Orientaciones Metodológicas, Instituto de Ciencias de la Educación, Universidad Complutense de Madrid, 1983, págs. 20-22.

¹⁹ “The women in the ancient audience taking Medea as real on the narrative level might have been frightened or found her despicable because of what her behaviour and situation suggested about actual female lives -for although Medea has the last laugh, she gets it only by inflicting almost as much pain on herself as on Jason. Thus, they might have feared for themselves if they thought that the only way to get revenge was to kill their own progeny, or metaphorically, to have to give up something very dear to them. On the authorial level, they would have taken her as a male actor in costume, which might have alerted them to the constructed nature of what was presented as the natural feminine role.” Ver: Bain, David: Actors and Audience: A study of Asides and Related Conventions in Greek Drama, Oxford University Press, Oxford, 1977.

Por eso, el actor masculino con un papel femenino penetra temporalmente en la senda por la que la cultura inscribe el género femenino. Por otro lado, si mantenemos los convencionalismos del género trágico, el actor podría haberse distanciado de cualquiera de los personajes que representaba, del dualismo de su personaje femenino. La distancia le podría haber capacitado para la crítica, para su propia conclusión de los acontecimientos que le ayuden a reconocer que, no es simplemente la cuestión de una naturaleza desfavorecida de la mujer la razón por la que Fedra es culpable [ταῖ δούστροι γυναικῶν αρμονίονῖ] (Fedra, 161-62), sino que son las normas sociales las que han acusado a la heroína, a la que se le impone rehacer su error y retomar la situación. Es aquí, precisamente, donde podemos intuir aires de convulsión: la audiencia que asimila estas experiencias, siendo consciente de los convencionalismos que arrastran tanto a autores como a actores, puede reconocer la misoginia si se ha aceptado en el “*nivel narrativo*”, al mismo tiempo que percibe interiormente el poder de influencia que ejercen esos convencionalismos. Conscientes de que esa mujer era en realidad un hombre, la audiencia pudo adquirir un entendimiento de las estructuras sociales y, de la misma forma, se van estructurando nuestras emociones. El género de Fedra, sus valores, y el concepto de una conducta femenina apropiada, no depende ni está relacionada con su sexo. Lo que resulta en el “*nivel de autoridad*” de la audiencia, primitiva o moderna, es que el travestismo puede hacer visible la construcción del género y lo extrañamente inviable que es con el sexo. En el “*nivel narrativo*” Medea tiene los mismos efectos que Hipólito. Al principio, la “*audiencia narrativa*” tiende a guiar sus emociones positivas hacia Medea, pero el coro final reacciona de forma inesperada y, finalmente, sugiere que Medea ha matado a los niños. La simpatía por Medea se deposita ahora en Jasón, y la heroína se convierte de víctima en culpable.

3. Femineidad y Raciocinio

La Historia puede ser el entramado temporal de los hechos, de las vivencias, de la evolución de la cultura, por lo que resulta esencial recordar hasta qué punto la expresión histórica de la subjetividad es una contribución instrumental en manos femeninas; su pensamiento, su lenguaje y su acción se han hecho posibles a partir de la escisión entre lo público y lo privado, entre la vida en las *poli* y la vida en el *oikos*. Las mujeres aristocráticas de Atenas sobrellevaban vidas extremadamente restringidas; sin embargo, en la literatura griega, particularmente en la tragedia y en la comedia, el género femenino desempeñaba un papel muy destacado. David Halperin explica esta paradoja señalando que, el silencio de las coetáneas griegas en la vida pública, y la volubilidad de las féminas imaginativo-simbólicas de ficción inventadas por autores masculinos, están interconectados por una estricta necesidad lógica.²⁰ Sin embargo, los personajes femeninos del *Ecclesiazusae* de Aristófanes se erigen como *sujetos del conocimiento (subjects of knowledge)*, de acuerdo con la terminología que Donna Haraway utiliza en su teoría del Cyborg.²¹ Estos personajes metateatrales saben lo suficiente sobre reglas, convenciones y decisiones que rigen una asamblea en un debate público, en el teatro, en la vida y en el diálogo con el otro.

²⁰ Halperin, D. M., Winkler, J.J., Zeitlin, F.I., eds.: ~~Before Sexuality. The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World~~, Princeton, New Jersey, 1990.

²¹ Haraway Donna: ~~Simians, Cyborgs and Women. The Reinvention of Nature~~, Routledge, New York, 1991.

Efectivamente, los hombres griegos silenciaban a las mujeres en aquellas ocasiones en que les hablaban, cuando el hombre elegía dirigirse con palabras especialmente significativas en la oratoria pública. Así nos lo explica, genéricamente, Virginia Woolf:

“If woman had no existence save in the fiction written by men, one would imagine her a person of the utmost importance; very various; heroic and mean; splendid and sordid; infinitely beautiful and hideous in the extreme; as great as a man, some think even greater. But this woman is in fiction. In fact... she was locked up, beaten and flung about the rooms. A very queer, composite being thus emerges. Imaginatively she is of the highest importance: practically she is completely insignificant. She pervades poetry from cover to cover; she is all but absent from history. She dominates the lives of kings and conquerors in fiction; in fact she was the slave of any boy whose parents fixed a ring upon her finger. Some of the most inspired words, some of the most profound thoughts in literature fall from her lips; in real life she could hardly read, could scarcely spell, and was the property of her husband.”²²

Un acercamiento ideológico hacia el concepto de silencio como discurso, ocupa un espacio mucho más amplio que toda la intertextualidad que expande el carácter ilimitado e infinito del silencio con todo lo que ello implica. El silencio es silencio en sí mismo y su significado es independiente del lenguaje. Michel Foucault sitúa en el siglo XVII el advenimiento de la represión sexual a través del silencio. Para Foucault, el silencio tiene valor como sustancia con significado y, posiblemente, la invención del silencio es la responsable de nuevos mecanismos de poder que transforman el orden establecido y puede formar parte en nuevas estructuras de conocimiento.²³

²² Woolf, Virginia: *A Room of One's Own*, Penguin, London, 1980, págs. 45-46.

²³ Foucault, Michel: *Historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber*. Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, 1998, págs. 25-47.

El Upanisad presenta varias mujeres filósofas. La primera es una mujer casada, Maitreyéu, una de las dos esposas de la saga Yajñvalkya, el cual abandona a sus dos esposas para alcanzar meditando el cuarto estadio de la vida. Yajñvalkya ofrece apoyo económico a Maitreyéu pero en su lugar, ella le pide que le transmita su sabiduría. El esposo acepta y la enseña un alto nivel de sofisticada filosofía sobre el significado del alma. Yajñvalkya también conoce a Gaṛgéu, una pensadora de la ciudad de Videha a la que gobernaba el rey Janaka. Gaṛgéu pregunta y pregunta a Yajñvalkya sobre la naturaleza de la realidad, de hecho es la única persona que le hace más de una pregunta. El caso de estas dos pensadoras nos dan la pista de que, en el Hinduísmo primitivo no era tan raro que la mujer se dedicara a la vida contemplativa. La diosa Pārvatéu, que se retiró a cultivar el espíritu para conseguir a S•iva como esposo, es un importante modelo divino de espiritualidad femenina. Como S•iva, Pārvatéu es una figura ambivalente. Al principio es una mujer soltera ascética, después se convierte en esposa. Hay ocasiones en que domina el esposo; otras es ella quien manda. La diosa es también la mujer tentadora que rompe el celibato de S•iva haciéndole esposo y padre. Pārvatéu nos sugiere la lucha de las mujeres en India, que están en el centro de una batalla donde se oponen sus propios deseos de una vida espiritual en solitario, y la presión de la sociedad hindú para domesticar esa espiritualidad con el matrimonio. Esta domesticación del alma femenina data de tiempos anteriores al periodo de los Vedas cuando las mujeres habían tenido privilegios de carácter religioso y se les había enseñado los ritos religiosos en total equidad con los hombres. Hacia el siglo I a.C. estos privilegios educacionales se deterioraron de tal forma que sólo el matrimonio constituía un único modo de iniciación. A la domesticación de la espiritualidad se añade el sacrificio del matrimonio.

El matrimonio suponía venerar al esposo como a un dios, no importaba cuál fuese su comportamiento. La perfecta casada era una *pativrata*, donde *pati*-significa esposo, y *vrata*-, útero, es decir alguien que sirve al esposo con religiosidad. Así lo expresa otra de las ascetas literarias más vívidas de la India primitiva, *Sākuntalā*, una mujer de orígenes semi-divinos. Su madre era una *apsarā* de nombre *Menakā* que había sido enviada por el dios Indra para seducir a Vis(Evaṃmitra, el padre de *Sākuntalā*. La niña crece en una ermita apartada en el campo donde practica el ascetismo. Un día el rey Duhṣanta anda de caza por los alrededores y la ve, quedando prendado de su belleza y deseando ardientemente tomar el cuerpo de esta diosa menor. El rey le promete matrimonio pero rompe su promesa tras el acto sexual. *Sākuntalā* sufre los insultos del rey en público, que la anuncia como una prostituta y cuestiona su ascendencia divina, aunque se refiera a ella como una asceta (*tapasē*). Ella se defiende apasionadamente.²⁴ Los dioses intervienen y el rey finalmente la acepta como reina, disculpándose de su agresividad en la intervención pública, que sólo tenía la intención de anunciar su compromiso. Es aquí donde surge un punto de confrontación ideológica que R. Hennessy define como:

*“The struggle to reconfigure a hegemonic ideology in prevailing regimes of truth is then, both a process of contesting the articulating principle within a hegemonic formation and disarticulating discourses from one frame of intelligibility in order to rearticulate them in another. But this struggle is not simply a matter of contesting constructions of social reality, that is, it is not just a struggle over words.”*²⁵

²⁴ [...You walk on earth, great king, but I fly the skies. See how we differ, like Mount Meru and a mustard seed! I can roam to the palaces of great Indra, of Kubera, of Yama, of Varun\ā; behold my power, king!...] Ver: The Mahābhārata, trans. J.A..B. van Buitenen, The University of Chicago Press, Chicago, IL, 1973-1978, vol. I, p. 169.

²⁵ Hennessy, Rosemary: Materialist Feminism and the Politics of Discourse, Routledge, New York, 1992, cap. III.

Grecia es la cuna del pensamiento, el algodón que mimó la filosofía y la vida contemplativa, actividades no muy propicias para incluir a las mujeres, ya que su plática requería reunirse en grupos o sectas y suponía dejar de funcionar como ser maternal. Sin embargo, hay excepciones: la vida y la obra de Pitágoras (siglo VI a.C.), conocido como el “filósofo feminista” incluso en su época, parece tener grandes influencias de varias figuras femeninas. Pitágoras aprendió la mayoría de sus doctrinas morales de la Sacerdotisa de Delfos, Themistoclea, y luego fundó una comunidad al sur de Italia en la colonia griega de Croton, una orden que incluía a más de 28 mujeres entre estudiantes y profesoras. Pitágoras se casó con una famosa cosmóloga, Theano, que escribió tratados de matemáticas, física y medicina. Ella y sus hijas estaban particularmente interesadas en ginecología y cuando la escuela fue destruida y Pitágoras asesinado, Theano se convirtió en líder de la comunidad. Diógenes Laertius es nuestra mejor fuente sobre esta comunidad filosófica y nos cuenta como los maridos dejaban sus esposas a cargo de los pitagóricos para que les enseñaran sus doctrinas. Es inevitable que los poetas cómicos satirizaran este aspecto de la comunidad de Pitágoras y de todos sus integrantes, masculinos y femeninos. Existen fragmentos de dos comedias tituladas Pythagorizousae o Pitagorizando a las Mujeres, el primer trabajo de Cratino y el segundo de Alexis, piezas de las que se conservan unas escasas líneas cargadas de ironía.

¿Es éste un ejemplo de exageración cómica o una muestra de la familiaridad de las mujeres con las costumbres culturales incluso en aquellos ámbitos de los que quedaba excluida? ¿Quizás es una referencia sutil a un tiempo mítico en el que las mujeres tuvieron voto y lo perdieron junto a su propio nombre, después de haber elegido a Atenea en vez de a Poseidón como deidad tutelar de la Acrópolis?

Si a una mujer se le acepta en un grupo o secta intelectual tomando como base las credenciales necesarias, quizá la virtud de una mente superior, ¿por qué era obligatorio para ella convertirse o simular que se convierte en un hombre?, ¿sólo porque la filosofía se reserva al género masculino? En el caso de Hipparchia,²⁶ su admisión en el círculo de los Cínicos quizás pudiera basarse parte en su disponibilidad económica y parte porque su hermano Metrocles también pertenecía a la secta. Phintys y Milissa continuaron con el ideal de los pitagóricos de Crotona y en el siglo V a.C. escribieron algunos tratados sobre derechos y obligaciones del género femenino. Otras pensadoras griegas seguidoras del Platonismo, entre las que se incluyen Lastheneia de Mantinea y Axiothea de Phlius, fueron acusadas de llevar indumentaria masculina.²⁷ Uno de los problemas con el que se enfrenta el análisis del género al delimitar los espacios dentro de la esfera pública, es el propio temor de los hombres ante esas mujeres que ostentan cierto poder divino y humano.

²⁶ Diógenes Laertius señala que alrededor del año 300 a.C. una joven de Mantinea de nombre Hipparchia quedó fascinada por la filosofía de los Cínicos y, especialmente por el filósofo de Tebas llamado Crates. Estaba tan obsesionada que rechazó el matrimonio de varios pretendientes y amenazó a sus padres con suicidarse si no se casaba con el tebano. El propio filósofo trata de disuadirla sin resultado y le informa de que si ella desea casarse con él tendría que abrazar su carrera, lo que necesariamente implica que debe aparecer como un hombre. Ella accede gustosa a fingir ser un hombre para poder enriquecer su interés por la filosofía y ser capaz de vivir como un Cínico. La inteligencia como don de la naturaleza, como axis para el éxito de los hombres en la vida pública y privada. Pero los valores de la facultad de reflexionar se invierten cuando el cuerpo es una mujer, donde la inteligencia es causa de marginación, de mofa, de visiones diabólicas y monstruosas del género femenino.

²⁷ Quizás, al igual que ocurre en los fastos matrimoniales de los Espartanos donde la novia lleva el pelo muy corto y se viste con ropa de hombre, las sectas no deseaban que se les relacionara con la tenencia de cortesanas en su círculo, por lo que insistían a sus colaboradoras en alejarse de la imagen de las cortesanas, a las que se identificaba por vestir colores exuberantes, sofisticados peinados y un maquillaje muy llamativo con el objeto de atraer a los hombres. El hombre se muestra temeroso del poder divino y humano de la mujer, ya sea una cortesana o una mujer inteligente y le exige una indumentaria comedida cuando se presenta ante él en círculos de poder masculino pero donde no domina en términos de poder sexual. Los humores quedan aplacados. La mujer es culpable de ser mujer. El hombre es inocente de desear dominar a la mujer.

El binomio temor/pasión toma diversos rumbos en la búsqueda de un presente de identificación genérica en el amor, en la guerra y en la inteligencia de los sexos. Si tomamos el uso del término *discourse* siguiendo la idea de Foucault, es decir, como término técnico de representación que determina un significado completo, y lo aplicamos al término *silence*, la superposición genera una representación en la que el silencio sirve para ocultar las fisuras temporales de las narrativas y los momentos en que se realiza la actividad sexual. El silencio entra a formar parte de la arquitectura del género y se convierte en femenino. El *pudendum* de la mujer, incapaz de hablar todavía, se halla en posesión de un lenguaje propio y se convierte en un modificador resbaladizo en el Caos de las Mitologías. En la literatura primitiva, una de las dramatizaciones de este temor la encontramos en el *Mahābhārata*,²⁸ en la figura de Amba, a quien había rechazado Bhīṣma después de haberle prometido matrimonio. La idea de espiritualidad masculina es mantener alejadas a las mujeres, a las que se identifica con todo aquello que resulta atractivo para la vida del hombre: sexo, vida familiar, fidelidad y silencio. Es interesante la idea de Helene Foley cuando afirma que:

*“Although women in fact play virtually no public role other than a religious one in the political and social life of ancient Greece, they dominate the imaginative life of Greek men to a degree almost unparalleled in the Western Tradition... Greek writers used the female -in a fashion that bore little relation to the lives of actual women- to understand, express, criticize and experiment with the problems and contradictions of their culture.”*²⁹

²⁸ Dutt, Romesh C. trans.: The Rāmāyana and the Mahābhārata, Dent, London, 1910.

²⁹ Foley, Helene: Civilization of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome, M. Grant and R. Kitzinger, eds., New York, 1988, págs. 1301-02.

Ellen D. Reeder señala como el matrimonio es el vínculo de poder de todas las religiones, una contraposición a la persona femenina que lucha contra su sexualidad, contra una política matrimonial dictada por los hombres en el ámbito socio-cultural.³⁰ Este aparato de poder marital es una garantía de fertilidad, de continuidad y de una forma de inmortalidad: un ejercicio de poder para controlar, dirigir y dominar a un género femenino cuya existencia se configura en los enigmas de unos rasgos que limitan con ciertos poderes divinos y humanos. Dos ejemplos, uno de la tragedia y otro de la comedia griegas son suficientes para catalogar a estas mujeres con voz de autoridad a las que no se les impone el silencio ni flaquean ante la soledad. De la mano de Eurípides, *Medea* aboga por el valor del sistema sexual del amor y el *oikos*, que han sido pisoteados por Jasón, el cual aboga a su vez por el valor del sistema de un matrimonio real en el engrandecimiento de la *polis*. Medea entra en la *polis* disfrazada de hombre logrando destruir el mundo de Jasón, con el asesinato de su nueva familia. El rey Egeo cobija a Medea en Atenas, trasladándola desde Corinto en el carro de su padre, el dios del Sol. Así es como los dioses y la ciudad de Atenas aprueban la conducta de Medea después del cuádruple asesinato. El segundo ejemplo lo tenemos en la comedia *Lysistrata* de Aristófanes. Lysistrata cuyo nombre significa “tirad las armas,” defiende el sistema del *oikos* que representa el valor del sexo, y ataca duramente el valor de la *polis* que es propicia a la guerra.³¹

³⁰ Reeder, E.: *Pandora: Women in Classical Greece*. Princeton, University Press, 1995.

³¹ La protagonista de esta comedia de Aristófanes es el ejemplo de una mujer que penetra en el mundo de los hombres y lo conquista con éxito. Lysistrata lidera una huelga de actividad sexual que impone la finalización de la actividad bélica, lo que fuerza al mundo masculino a recapitular poniendo fin a la guerra.

4. ____ Safo: metáfora y sexualidad _____

La metáfora parece ser una síntesis imaginativa y no especulativa, que hace posible tener y percibir un *pensamiento del cuerpo* (**body thinking**), esto es, tanto un cuerpo que piensa, como un pensamiento interpretativo que reflexiona sobre el cuerpo y el otro. Aquí nace la teoría de *l'art pour l'art* tal y como la interpretó Walter Parter y su fiel seguidora Virginia Woolf. George Lakoff y Mark Johnson,³² defienden la idea de que el pensamiento se origina en la experiencia corporal, señalando que la tradición de un pensamiento objetivo desde Descartes y Kant hasta Frege, ha subestimado el papel de la imaginación en el desarrollo del pensamiento occidental mediante una nebulosa de metáforas y de tropos que han restado importancia a la narrativa imaginativa, un instrumento fundamental del pensamiento, y un aspecto esencial en la reconstrucción de un pasado que interpreta el futuro. El análisis de Lakoff y de Johnson, al que posteriormente se une Mark Turner,³³ puede requerir un proceso circular genealógico, planteando hipótesis que revelan la evolución de una reflexión sobre el cuerpo, *la pensée du corps*, como fundamento estrictamente conceptual, algo que Nietzsche consideró como algo imposible.

³² Lakoff, G. & Johnson, M.: Metaphors We Live By, Chicago University Press, Chicago, 1980.

³³ Turner, Mark: Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphors and Criticism, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

La idea principal en la que los tres autores se muestran conformes es en la de plantear un desarrollo, detallando minuciosamente el intrincado diseño de la obra literaria, como profecía y como proyecto, y mostrando su carácter persuasivo mediante numerosos y complejos tipos de actividades literarias, lingüísticas y conceptuales, que albergan nuestra capacidad inconsciente de proyectar una narración sobre otra. Se trata de organizar la historia de una vida como si fuese un viaje, con la habilidad de construir pequeñas narrativas espaciales aprendiendo a distinguir las experiencias, los objetos y los acontecimientos de la escala humana que se pueden organizar en el desarrollo de una narración. Estos procesos mentales que posibilitan los significados son universales, una postura que permite a los autores identificar diversos *patterns*,³⁴ en una extensa variedad de tradiciones culturales y literarias al tiempo que proyectamos experiencias comunes para conceptualizar nociones abstractas como el tiempo, -en un cuerpo que se mueve en el espacio- y, las ideas -como imágenes visibles en la imaginación.

En este sentido, la obra de Safo debe analizarse como una aportación de arqueología contracultural, hedonismo como alternativa vital desde el pensamiento aristotélico-tomista que defendía la autonomía del arte y de la moral como esferas heterogéneas de la actividad humana. La obra de Safo está muy fragmentada, y la ausencia de un contexto hace imposible especificar con exactitud su lugar de origen. Sus versos han sido admirados e imitados por poetas de la talla de Platón, Petrarca, Ronsard, Leopardi, Byron y Rilke. Pero, en realidad ¿qué o quién es Safo?

³⁴ Respecto al concepto de *pattern*, y de acuerdo con Grey-Walter, lo definimos como: “una sucesión de acontecimientos en el tiempo; toda una serie de objetos en el espacio que pueden ser distinguidos de cualquier otra sucesión o serie comparada con ella.” Ver: Thérèse Brosse: Conciencia-Energía. Taurus, Madrid, 1986, p. 173.

Para Harold Bloom, “the strongest women among the great poets, Sappho and Emily Dickinson, are even fiercer agonists than the men.”³⁵ En términos culturales Safo ofrece algo radicalmente diferente: los hombres *hetairoi* se dedicaban a la guerra y a reunirse para cenar en el Gran Salón, como en Homero. Sin embargo, este círculo de amigos y amigas se entretenían cantando, leyendo, bailando, rindiendo cultos a la diosa Afrodita.³⁶ Vestigios primitivos de metáforas sobre la muerte y la reencarnación reflejan un interés por configurar una ritualidad en la que las emociones se centran en el abandono y en la pérdida de la inocencia.³⁷ En el periodo clásico las niñas de Atenas y Esparta participaban en reuniones rituales. Las espartanas competían en pruebas atléticas en Olimpia en honor de Hera, diosa del matrimonio, a la que se construye un templo en Samos en pleno florecimiento del naturalismo eleático. Las atenienses toman parte en carreras que se disputan en honor de Artemisa, Atenea o Deméter, en el santuario de Brauron, en la costa este de Ática. Tales celebraciones eran un aspecto importante en la participación de las mujeres en la vida comunitaria de la *polis* y representan la vida pública de la esposa en Atenas, lugares de encuentro, pequeñas asambleas donde el sexo femenino se reunía.

³⁵ Bloom, Harold: The Western Canon: The Books and School of the Ages, Harcourt Brace & Co., New York, San Diego, London, 1994, p.34.

³⁶ Su relación se basaba en una estética claramente erotizada. La mayoría de sus cantos conmemoran los placeres de un círculo cultural femenino con el que tradicionalmente se asocia su nombre. En muchas ocasiones, este grupo de estetas del sexo femenino también contó con la compañía de hombres como el poeta Alceo, el músico Terpandro o el figurinista Exequias y, posiblemente, fuese éste último el que inmortalizara en una de sus pinturas negras sobre cerámica, una de esas escenas en las que se representan escenas de la tautología existencial femenina.

³⁷ En sus versos fragmentados se refleja que durante los siglos VII-VI a.C. existían unas asociaciones rituales en las que se educaba a las niñas en el arte del canto y de la danza durante la transición hacia la madurez, lo que en la mayoría de los casos implicaba la palabra y el estado de matrimonio.

El matrimonio es esencial para traer al mundo seres legítimos. Los niños son los grandes protagonistas de los *Nekuia* (los funerales de culto a los antepasados). Ellas son las responsables de rogar a los dioses en tiempos de guerra y de guardar fidelidad al esposo ausente y luto por los muertos, además de ser las víctimas consignadas a la esclavitud cuando la ciudad cae en manos del enemigo. Es la condición del *fatum* femenino en un espacio y en un tiempo de la experiencia de una voz que habla y que, en vez de expresarse, se expone, sale al encuentro de su propia finitud y con cada palabra se encuentra remitido a su propia muerte:

*Bajo tierra estarás
nunca de ti,
muerta, memoria habrá
ni añoranza; que a ti
de este rosal
nada las Musas dan;
ignorada también,
tú marcharás
a esa infernal mansión,
y volando errarás,
siempre sin luz,
junto a los muertos tú.*³⁸

Muchos de los fragmentos poéticos de Safo elaboran un vocabulario relacionado con la belleza física y el deseo erótico. Su importancia radica en un prototipo de mujer errante, en el papel de las *hetairai* y de su influencia en la sociedad.³⁹ Pero Safo, como Napoleón, pueden ser mitos creados por la historia, figuras invisibles de sueños y leyendas.

³⁸ Safo. Trad. de Juan Manuel Rodríguez Tobal, Mondadori, Madrid, 1998, p. 30.

³⁹ El ejemplo más destacado es el de Aspasia, una *hetairai* que se convierte en compañera de Pericles.

La focalización de un sujeto ontológico que habla se dispersa en la experiencia espacial de su cuerpo, en el encuentro político con el otro, en lo que Lacan denomina un proceso de *Afanisis* en el que el sujeto se enmarca en el contexto de la significación:

“El sujeto” -desde la lógica de Lacan- “encuentra el camino de regreso del vel de la alienación en la operación denominada separación. Mediante la separación el sujeto encuentra el punto débil de la pareja primitiva de la articulación significativa, en la medida en que es, por esencia, alienante. En el intervalo entre estos dos significantes se aloja el deseo que se ofrece a la localización del sujeto en la experiencia del discurso del Otro, del primer Otro con quien tiene que vérselas, digamos, para ilustrarlo, la madre, en este caso. El deseo del sujeto se constituye en la medida en que el deseo de la madre es desconocido, allí en ese punto de carencia se constituye. El sujeto vuelve, entonces, al punto inicial, el de su falta como tal, el de la falta de su afanisis.”⁴⁰

Eros, en la poesía lírica arcaica, resuelve el problema del Otro descubriendo las interconexiones del propio ser cuando nos vemos atraídos por otro cuerpo. Ann Carson,⁴¹ relaciona la invención de la escritura griega basada en los avances de la articulación, con el establecimiento de las conexiones físicas de los poetas líricos. Pero este no es el caso de los hexámetros. En el camino de la tradición oral, Ulises es más receptivo a la experiencia, mejor educado para oír y recordar que para observar y escribir; lo que importa son las continuidades temporales del oído y la memoria más que las cualidades espaciales de la visión.

⁴⁰ Lacan, Jacques: “*El Sujeto y el Otro (II): La Afanisis*,” en: El Seminario de Jacques Lacan. Libro XI: Los Cuatro Conceptos Fundamentales de Psicoanálisis, Seuil, París, 1973; Paidós, Barcelona, 1997, págs. 226-227.

⁴¹ Carson, Ann: Eros the Bittersweet, Princeton University Press, Princeton, New York, 1986, págs. 30-45, 53-61.

En la experiencia kinética no hay una función intelectual, sino existencial, relacionada con un acto pre-lógico que sitúa al sujeto en un lugar del mundo, en una autonomía ontológica y epistemológica de la subjetividad que construye su mundo objetivo como una experiencia externa de su conciencia individual. La distinción de las conductas corporales es evidente si consideramos los modos y maneras en los que el yo se antepone a la naturalización material de la historia y al apoyo de la estructuras de poder como ámbito objetivo de la experiencia o como entidad psicológicamente coherente. Tal es mi punto de vista con la palabra *malakos*, que aparece por vez primera en los escritos de Homero y que Safo también incorpora en sus versos: "...y sobre un blando colchón tenderé yo mis miembros..."⁴² Sin embargo, su cronología de significación presenta una evolución ambigua ya que se ramifica en múltiples usos y definiciones dependiendo del autor, del momento histórico, y del contexto en el que se utiliza.

El significado del término *malakos* en el s. VIII a.C. se centra en la delicadeza y en la debilidad. En La Ilíada, en La Odisea, y en los Himnos homéricos es posible diferenciar aspectos tangibles e intangibles en la definición del término que elude connotaciones peyorativas y genéricas, pero puede albergar ciertas asociaciones de tipo erótico. Aquiles es símbolo de fuerza, especialmente en su salvajismo para con Hector pero, ¿qué haremos con la pasión de Aquiles por Patroklos y por Troilo? El deseo de Aquiles no es un proceso de feminización, excepto cuando crea una heterotaxis que destruye la simetría en la que se asienta el predicado del sistema. El problema puede ser una imposición cultural y un anacronismo que sitúa *malakos* en la discontinuidad en la que se entremezcla lo masculino y lo femenino.

⁴² Safo, ob. cit., p. 22. (*kai str^mnan epi molthakan...*).

En el antagonismo de un sujeto empíricamente real y de una esencia transcendentalmente ideal, Solón y Alceo lo relacionan con la debilidad y la cobardía de un hombre, y como adjetivo comparativo designa cualidades esencialmente femeninas de los *cinaedos*. De acuerdo con Halperin y Winkler, la división de los hombres en *hoplites* y *cinaedi* permanece en los textos durante los siglos V-IV a.C. que utilizan *malakos* para definir lo afeminado. Tal acepción del término es la que se determina en los textos de Herodoto, Aristófanes, Plauto, y Plutarco, que solidifican su significado para designar un estado esencial genéricamente ambiguo. En el periodo clásico, los textos de Aristófanes amplían el nivel de significación y a lo afeminado se une una homosexualidad pasiva tal y como la interpreta San Pablo, que evita y elimina de *malakos* sus connotaciones de género, conectándolo directamente con una ética moral. El resto de los humanos, mujeres, esclavos, extranjeros y adolescentes aristócratas, existían para gratificar sexualmente al hombre.

El sistema de sexualidad en la Atenas del siglo V a.C. y la división morfológica de masculino y femenino, tiene considerables implicaciones para el entendimiento del Lesbos de Safo (s.VII a.C.). La gran poetisa arcaica simplemente replica el dualismo *Mutatis mutandis* como sistema sexual desde el prisma del mundo femenino. Rachel Finnegan no duda en apuntar como su trabajo fue continuamente ridiculizado en representaciones cómicas de la escena griega de su época.⁴³

⁴³ Los actores se burlaban de la poetisa de Mitilene confirmando a la palabra "lesbiana" (adjetivo derivado del topónimo Lesbos), connotaciones obscenas. Ver: Finnegan, R.: "The Professional Careers: Women Pioneers and the Male Image Seduction", **Classics Ireland**, vol. II, Dublín, 1995.

El resultado de todo ello es que el sistema de sexualidad de la Atenas de Pericles (s. V a.C.) se constituye desde la política, desde los principios en los que se basa la vida pública ateniense. Para David Halperin, el punto básico radica en que la sexualidad humana en Atenas se organizó para colmar las necesidades de un ciudadano adulto masculino, cuya figura era el centro de todo el poder del estado. Las mujeres aristócratas eran consideradas como una propiedad privada tras el matrimonio cuya función era la de traer al mundo hijos legítimos. El resto podrían ser prostitutas, concubinas o cortesanas de alto nivel. Los esclavos, el nivel más bajo de la sociedad que en su mayoría eran mujeres y niños, también debían colmar los caprichos sexuales de los hombres.⁴⁴ Ciertos ciudadanos podían mantener relaciones homosexuales con muchachos adolescentes de entre 12 y 18 años de su misma clase social, aunque estas relaciones eran mucho más complicadas.

Podríamos decir que el acto más íntimo de toda acción humana, el encuentro sexual con otro cuerpo, y el acto público más sobresaliente de la acción divina, la formación del cosmos, definen los vínculos de cualquier teogonía, teología o teodicea en la formación del Universo. Desde Kris-na hasta Cristo los ideólogos de la religión han interpretado la sexualidad humana dentro de un régimen de mutuo acuerdo entre el cosmos y el individuo, como teología de la creación y de la procreación, lo que indica que existe una relación del género humano con la imagen de Dios. La lucha emprendida por la iglesia contra la sexualidad humana tiene profundas implicaciones en nuestra relación con el mundo y el cosmos, así como en nuestra visión socio-política del concepto de *comunidad*.

⁴⁴ Halperin, David, ob. cit., p. 104.

Si argumentamos que la conducta sexual humana se construye desde el punto de vista social, entonces, el análisis de los integrantes simbólicos adecuados para mediar la relación sujeto-mundo es fundamental para reconsiderar las relaciones entre la esfera racional y la esfera simbólica, y para hacer, al mismo tiempo, inteligibles y reconocibles los términos fundamentales, subjetivos y objetivos de la relación. Muchos de los constructivistas que han seguido las teorías de Foucault han llegado más lejos aduciendo que el concepto de individualidad no se formuló hasta la Ilustración.⁴⁵ Esta red de interconexiones puede conducirnos a considerar que, algo tan personal como es la condición sexual no debe divorciarse del tópico más abstracto, denominado Cosmología.

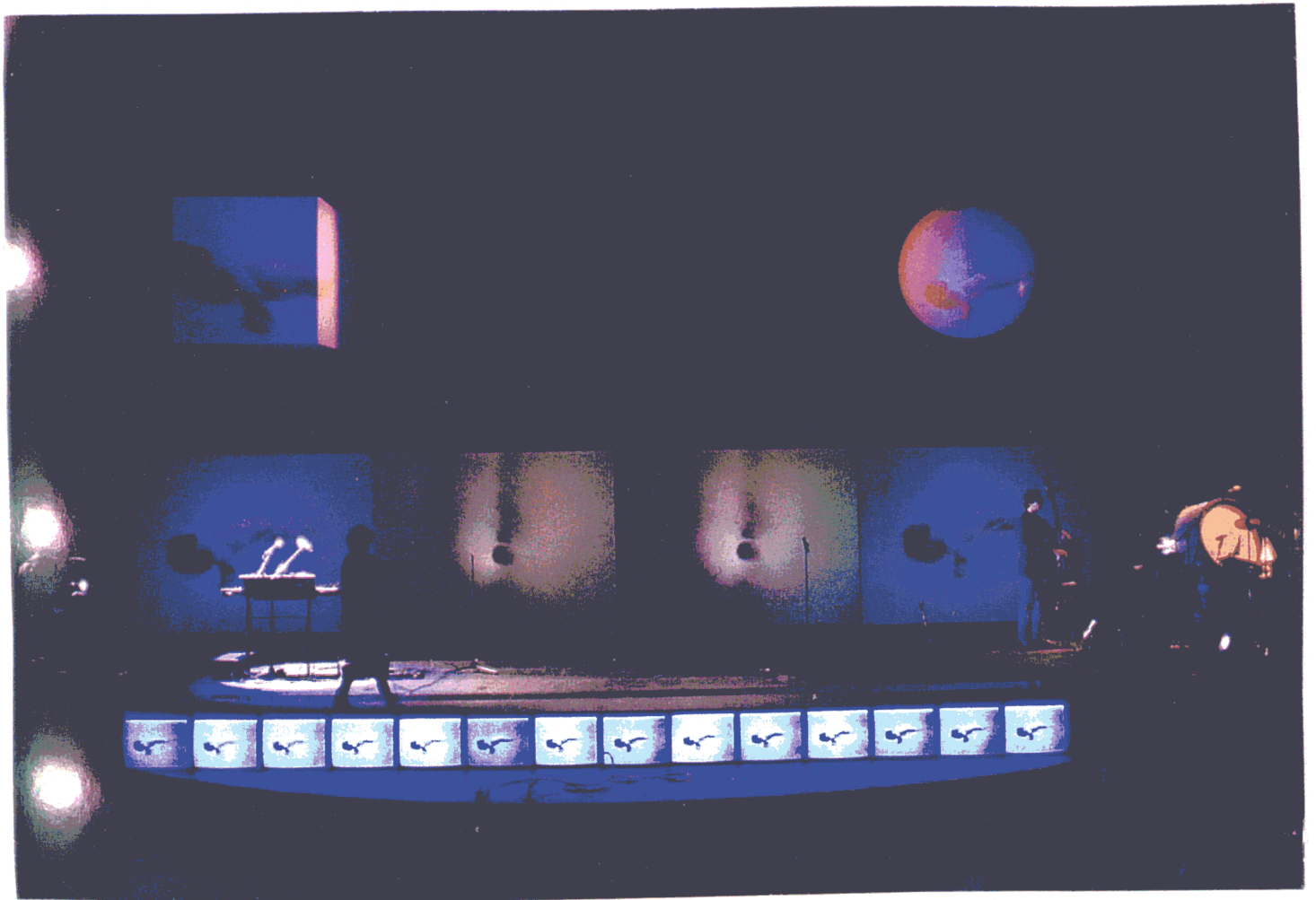
Nuestra cosmología es nuestro entendimiento de cómo se ha formado el universo e incluye nuestro entendimiento de Dios como creador, y de cómo ese Dios participa de forma activa en el interior y en el exterior de nuestro mundo, para ser capaces de definirnos como seres humanos:

“Cosmology” -define Douglas Knight- “designates a group’s comprehensive view of reality and represents the effort to grasp the nature of the whole and thereby also the place of all parts within it. We live in the church precisely at a point of transition in which our own orientation in and tacit understanding of cosmos is passing, and yet we are not fully aware of the change that is taking place around us and within us. We can, so to speak, taste it and feel it but still cannot determine what it is we are facing.”⁴⁶

⁴⁵ Stein, Edward: Forms of Desire: Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy, Routledge, New York & London, 1990.

⁴⁶ Knight, D.K.: The Church and Contemporary Cosmology, James B. Miller & E. McCall, eds., Carnegie Mellon University Press, Pittsburgh, 1990, págs.14-15.

Nacer humano es nacer a la imagen y semejanza de Dios y los humanos no tienen el poder de alterar su realidad o eludir la responsabilidad de la evolución. El rebelde Cioran pudo escribir: “Todo nacimiento me hunde en la consternación,” cansado de tanto autoelogio filosófico y antropológico en torno a la figura del hombre. Las triquiñuelas del Yo se ponen en cuestión de forma constante pues se trata de no desnaturalizar lo que trasciende, no sólo la razón, sino incluso la inteligencia. El *ego* masculino desplomado abandona proyectos y anhelos. La mujer sigue tratando de unir su mundo interno con el externo en la confusión creada en torno a su identidad. Inevitablemente, hay un cierto dolor emocional producto de una obsesión por considerar la vulnerabilidad como algo terrible. El cuerpo queda expuesto como totalidad genérica siempre al filo de lo que supone un dualismo existencial que se traduce en la vaguedad de un romanticismo nostálgico, de una nueva voz que coloca a la sensibilidad femenina en un nuevo y determinante estatus. Aprender a convivir con el Bien y el Mal significa saber cómo se conecta con los demás. Tenemos una necesidad de dependencia física, de presencia y ausencia de alguien a quien amar u odiar, tenemos cierto miedo a la libertad, a esa libertad donde termina el Yo y comienza el mundo.



*He ido marcando con cruces de fuego
el atlas blanco de tu cuerpo.*

(PABLO NERUDA)

II

CUERPO//GÉNERO

Los cambios más significativos en las orientaciones culturales y éticas de la sociedad grecorromana se centraron en términos de individualismo y de ansiedad. Aquí yace el legado o, quizás, la hegemonía de un sistema cultural en el que la felicidad no está vinculada al desarrollo de la evolución humana, de la sociedad y de la propia cultura, sino al ascetismo del ser individual. Es cierto que, cuando nos sumergimos en los mundos de la Antigüedad nadamos en una corriente que nos arrastra hacia un individualismo ascético, entre otras muchas tendencias de análisis socio-cultural que parecen querer romper con la historia de las ideas para proclamar unas prácticas discursivas y sociales. En este contexto la transcendencia del género no significa un cambio en la biología o en la ontología de la persona humana. Lo que viene a significar es que hay que sobrepasar los límites del concepto de género que perfiló la cultura Grecorromana.

La fragilidad de nuestro sistema conceptual de una identidad unitaria ocupa una miríada de distintas disciplinas de investigación en evolución humana, en economía y en fenomenología, pero la síntesis de las dialécticas subjetivas resulta una difícil transición de solipsismo en las relaciones existenciales. *Individuo* hubiera podido ser un concepto nuevo pero *subjetividad*, de una forma u otra, es tan antigua como la escritura y ocupa un lugar de importancia en las narrativas ancestrales que describen los procesos de individualización y de emancipación. Subjetividad debería ser el resultado de la difícil negociación entre lo que tradicionalmente se ha venido llamando inconsciente y territorios socioculturales en los que se sitúa el subjetivismo axiológico. El conocimiento nace de la experiencia y es sistematizado como verdad objetiva para después ser internalizado como realidad subjetiva y así, se va configurando la *persona*. Lo que somos viene directamente determinado por lo que no somos.

La historia de la pérdida de ciudadanía de la subjetividad y de los cuerpos subjetivados parte de Nietzsche,¹ y desemboca en Bataille.² El problema principal con estas naturalizaciones de la subjetividad en biología, en economía y en filosofía ha sido el de mostrar en cada caso un vínculo estable entre organismo y no-organismo, actor y no-actor, el yo y el no-yo. Donna Haraway³ señala como se tambalea la subjetividad centrándose en el punto donde emerge el yo desde un sistema conceptual, hacia un no-yo externo que se origina en la estabilidad de lo objetivo y de lo subjetivo.

¹ Blondel, Eric: Nietzsche: The Body and Culture. Philosophy as a Philological Genealogy, Stanford University Press, Standford, California, 1991.

² Bataille, Georges: The Accursed Share: An Essay on General Economy, Zone Books, New York, 1988.

³ Haraway, Donna, ob. cit., 1991.

La tradición ascética enfatiza el modo de comportamiento del ser humano cuando adopta una conducta violenta y destructiva, que se suaviza con una voluntad que nos inclina hacia los buenos propósitos. Ya que estas cualidades son aspectos irreductibles de una perfección que se contempla en la filosofía judeo-cristiana, la antropología alejandrina ha dejado de ser androcéntrica, volviendo la mirada a un proceso de estratificación genérica que se contempla como algo purificado y gloriosamente transformado. La distinción de géneros que existe en un nivel corporal, según la voluntad del Creador es, esencialmente, menor que aquella que se produce en un nivel noético. Así lo vamos a encontrar desde Platón hasta San Agustín.

Hay un cierto número de ensayos contemporáneos que examinan el tópico de la teología cristiana y de la espiritualidad de la mujer con virtudes masculinas o que, aparentemente, se convierten en hombres como una opción para alcanzar la perfección. Recientemente, Kerstin Aspegren⁴ y Kari Borresen⁵ han ensalzado esta especie de androginia, y la señalan como la llave para entender conceptos humanos en la cultura de la Antigüedad:

“They see it as revealing the androcentrism of the culture”, -afirma con rotundidad Aspegren- “which they perceive as equating full or ideal humanity with maleness. According to this interpretation, the concept of surpassing gender limitations, which also occurs in many Late Antique texts, is in actuality a disguised form of the truly central concept, i.e., becoming male and negating the feminine.”⁶

⁴ Aspegren, K.: The Male Woman: A Feminine Ideal in the Early Church, René Kieffer ed., Uppsala, 1990.

⁵ Borresen E.K., ed.: Image of God and Gender Models in Judaeo-Christian Tradition, Oslo, 1991.

⁶ Aspergren, K., ob. cit., p. 158.

Se dice que el declive de la familia tradicional en las sociedades locales de la Grecia Clásica abrió el camino a un mundo pan-helenístico donde las costumbres y las estructuras de los valores tradicionales se hicieron más y más problemáticos. Pandora duerme en una caja de lámparas que abre de forma prohibida trayendo a los hombres plagas y desolación. San Jerónimo, Doctor de la Iglesia latina (331-420), secretario del papa San Dámaso y uno de los más elocuentes oradores de su época, no duda en adaptar al cristianismo la imagen de la perversión sexual de la mujer heredada del simbolismo mitológico de Venus, Circe, Helena, Medea y Eva. En la fundamentación de la Iglesia Católica se afirma que el ser de género femenino es la puerta que conduce a las llamas del infierno, el camino para tentar al diablo, la mordedura de la serpiente, en una palabra, un nictálope que ve en la oscuridad del deseo guiando al hombre por la senda del mal en un periplo de pecados, que merecen la condena y el castigo de los hombres de la Iglesia, en nombre de Dios y de su mensajero en la tierra, Jesucristo.

1. _____ Cristología y Género _____

La interpretación del género en la arqueología de los comienzos del Cristianismo y de la espiritualidad ascética de la tardía Antigüedad, no está claramente definida. Revisa numerosos textos que hablan de la necesidad del hombre de adquirir ciertas cualidades femeninas para lograr alcanzar un ideal. En Platón, al igual que ocurre con los textos cristianos y judíos, esto queda expresado en términos de ansia por lo divino, en una receptividad íntima hacia esta ansiedad con la consecuente dádiva de la fertilidad espiritual. Recapitulando sobre los estadios precedentes de la filogénesis humana, así sucede en todos los grados de evolución psicológica durante el periodo de desarrollo individual en nuestro estadio de civilización. Los *cristianos se identifican con Jesús, pero también se identifican con María*. El Cristianismo aúna todos los valores de las deidades griegas, egipcias y orientales en una figura omnipotente que concentra todas las fuerzas y misterios del universo. Su ser describe una caracterología de valores masculinos y encierra la duplicidad genérica de lo masculino y de lo femenino.⁷

⁷ Debemos recordar que la nueva religión de Cristo, exclusivamente masculina, luchaba contra un paganismo matriarcal liderado por la diosa Diana, tal y como hizo Constantino

En los textos judeo-cristianos hay también una reconfiguración de los términos que definen las relaciones que se establecen entre lo masculino y lo femenino y, de esta forma, las cualidades femeninas más positivas que se implican en este proceso se afirman de manera más explícita. En este contexto cultural de la Antigüedad sería posible imaginar a un hombre que se convierte en mujer, simbólica o espiritualmente, bajo una percepción positiva, a pesar de que resultaba impensable recomendar una feminización de lo masculino en un sentido físico o en términos de la conducta social del día a día. Alejandría divide a sus féminas en mujeres y vírgenes y, tanto Origen como los exégetas cristianos continuaron con esta misma lectura, pero añadiendo una nueva visión cristológica del mundo.

cuando ordenó la destrucción de todos los templos del Imperio Romano en los que se veneraba a la diosa, a la que más tarde se le denominó la "Diosa de las Brujas". El origen de tal apodo no es fortuito, en realidad Diana era una rival muy poderosa de Cristo y los nuevos conversos no acababan de aceptar la pérdida de la deidad femenina. En el año 432, el Concilio de Efeso intentó eliminar el culto a Diana, pero los obispos tuvieron que rectificar debido a que el pueblo demandaba al unísono: "Queremos a la Diana de los efesos." Y se la dieron convertida en un nuevo mito cristiano como la madre de María, la abuela de Dios, Ana (Hannah) o Di-ana (Dinah). Los Gnósticos nombraron a Sofía como la diosa de la sabiduría, la misma abuela de Dios, y cuando el templo efeso de Diana fue destruido, sus pórfidos pilares se trasladaron a Constantinopla y se colocaron en el interior de la Basílica de Santa Sofía. Sin embargo, los evangelistas de la cristiandad iban descubriendo que la gente aceptaba a Cristo si se les permitía seguir adorando a su diosa en la figura de María como Reina del Cielo, título ostentado por Diana como diosa que nos puede resultar familiar: era una virgen lunar, madre de todas las criaturas, cazadora y luchadora. De esta forma, Diana, transformada en la Virgen María comienza a perder importancia y poder. La Iglesia había conseguido erradicar el culto a las diosas paganas, pero en la lucha por su supervivencia los apóstoles, los papas, obispos y sacerdotes se vieron forzados a reconocer la figura de María como Madre de Dios. Las Catedrales de Burgos (España) y la de Colonia (Alemania), se construyeron con la intención de glorificar al Dios masculino en la Europa Medieval en los comienzos del segundo milenio, pero fue la ciudad de París la que en el siglo IV colocó las primeras piedras de un templo para rendir culto a Nuestra Señora, la iglesia de Notre Dame.

En la literatura religiosa de Filón Judaeus (25 a.C.-50 d.C.), el platonismo se combina con la espiritualidad hebrea y la exégesis cristiana, por lo que para él, el encuentro íntimo de las personas humanas junto a un Dios personal transcendente es un punto temático más centralizado que la idea de Platón, cuando contempla la idea de la Belleza o el concepto de Dios. Según la interpretación de Filón de Alejandría, las Escrituras nos ofrecen un nutrido número de figuras masculinas y de figuras femeninas, así como muchos prototipos de relación entre ambos géneros.⁸ No hay duda de que, para el filósofo judío, las alegorías del género junto al matrimonio espiritual y a la procreación, se convierten en argumentos recurrentes que, si los comparamos con los tópicos del filósofo ateniense, operan de una forma diferente. En mi opinión, esta misoginia, aunque evidente por su énfasis en el simbolismo del género, cobra menor importancia que la síntesis de la antropología platónica en la espiritualidad hebrea. La alegoría ilustra varios aspectos importantes del pensamiento de este filósofo que fue embajador en la corte de Calígula (39-40 d.C.), y apreciamos en el lenguaje del alejandrino una gran diversidad de temáticas relacionadas con el género.

Filón percibe las relaciones que se producen entre varias vertientes del alma de Platón, reflejadas en las interconexiones entre figuras masculinas y femeninas que aparecen en la narrativa bíblica. Con los judíos alejandrinos y con el ascetismo, los conceptos del género cristiano están alegorizados cuidadosamente desde el principio. Eric Blondel lo expresa en pocas palabras: “...Allegory is thus ... a mode of relating to the Body...”⁹

⁸ Hegermann, H.: Philon von Alexandria: Litteratur und Religion des Frühjudentums, J. Maier & J. Schreiner, eds., Wurzburg, 1973, págs. 359-63.

⁹ Blondel, Eric, ob. cit., p. 52.

Tengo que sugerir que, quizás, este proceso de alegorización tuvo consecuencias muy beneficiosas para los procesos de auto-percepción de conducta ética de los hombres, por la adquisición perceptiva de ciertas virtudes y facetas de un entendimiento más profundo y más amplio del concepto de totalidad, muy limitado y cerrado en la construcción cultural, que se define en la ansiedad por preservar y expresar una masculinidad sin ambigüedades. Con Filón de Alejandría y los ascetas cristianos, el erotismo es una canalización divina de la energía, apodíctica y alegórica, que no se dirige a través de los cuerpos materiales con la esperanza de alcanzar cotas de realidad más altas. En la exégesis cristiana las entidades espirituales que aparecen sombrías en Filón, citemos el *logos*, la fe y la virtud, se centran ahora en una figura concreta, en la persona de Cristo. En este contexto el lenguaje genérico se sitúa a otro nivel de significado simbólico. A pesar de que se nombran y se identifican aspectos de las identidades humanas, como ocurre con Platón a través de Filón, el lenguaje simbólico puede categorizar diversas dimensiones en la relación que establece la persona humana con Cristo y con otras realidades asociadas - Iglesia-, que se conceptualizan en la figura de María. El de Alejandría consigue que las alegorías que utilizan símbolos genéricos designen los impulsos psicológicos y morales que anidan en cada ser humano. El discurso sobre la virginidad que plantea en De Cherubim (40-52) es un buen ejemplo de lo que hemos expuesto. Nos cuenta que las esposas de los patriarcas, Sara, Leah y Raquel, no son *mujeres*, los símbolos más devaluados, sino *vírgenes*, un simbolismo muy ponderado, al menos alegóricamente. Esta significación es mucho más importante que el sentido literal de la virginidad. La virginidad reemplaza el amor físico como punto central de la intimidad espiritual y de la procreación.

El lector adquiere un significado textual con el uso ascético de la alegoría, desde la sensualidad hasta la esfera espiritual. El movimiento hacia un punto de convergencia ayuda a conectar la correspondiente dirección del deseo y de la atracción en la misma práctica ascética. El lugar de la virgen en relación con la procreación espiritual del alma se hace más evidente en los escritores cristianos más tardíos, como Gregorio de Nissa.¹⁰ Observamos que hay una preocupación primaria por las facultades *masculinas* y *femeninas* que hay en cada persona, ya sea hombre o mujer, que pueden utilizarse de una forma correcta o errónea al servicio de la virtud, de la moral y de la comunión con Dios. En De opificio hominis y en On the Making of the Man, de Nissa no hace grandes diferencias ni genéricas ni sexuales, quizás porque asume un sólo género en los modelos del cuerpo y del alma de la raza humana cristiana.

¹⁰ "Although Gregory of Nyssa is squarely situated within the Platonic tradition, he employed this heritage in a unique way to express his own interpretation of the Christian message. Gregory effected this transformation in a fashion which did not jeopardize the Christian view of God, Christ and the redemption of humankind. He achieved his goal by developing an original metaphoric structure based upon the concept of movement and stability, a structure which was then applied to his numerous theological and scriptural works. In contrast to the Platonic tradition which considered change as a defect, Gregory viewed alteration in a positive light. Plato and those who followed in his steps considered the intelligible realm superior to the world of the senses due to its immutability. Change is therefore generally conceived as a degeneration from perfection. The subsequent Christian interpretation of this aspect of Plato's doctrine often regarded the transformation of human nature effected by Christ as a liberation from change and the restoration of immutability. This interpretation regarded human mutability in a somewhat negative light, that is, as the essential mark which distinguishes a person from God, and it is this notion of change which Gregory of Nyssa addressed. The task confronting him was to demonstrate a type of alteration which would not simply be a return to immobility or the negation of change. It consists in movement towards the good or God whose result is stability in a spiritual good." Ver: Richard McCambly: "*The Concept of Information: A New Metaphor for Today's Theology*": <http://www.holycross.edu/meta.htm>

En sus antropologías del ascetismo tanto Platón como Filón identifican lo femenino con la sensualidad e intentan excluirlo catalogándolo en un nivel ínfimo de la existencia humana pero, en ambos filósofos, las cualidades femeninas resurgen hasta lo más alto en un deseo por alcanzar la espiritualidad, la receptividad y la fecundidad. En este sentido, lo que esto significa es, que la transcendencia del género es mayor que la de la propia masculinidad, ya que emerge como centro en el que gira un ideal espiritual. Platón es contundente:

“He aquí, pues, el recto método de abordar las cuestiones eróticas o de ser conducido por otro; empezar por las cosas bellas de este mundo teniendo como fin esa belleza en cuestión, y valiéndose de ellas como de escalas, ir ascendiendo constantemente, yendo de un solo cuerpo a dos y de dos a todos los cuerpos bellos y de los cuerpos bellos a las bellas normas de conducta, y de las normas de conducta a las bellas ciencias, hasta terminar, partiendo de éstas, en esa ciencia de antes, que no es ciencia de otra cosa sino de la belleza absoluta y llegar a conocer por último lo que es la belleza en sí: ese es el momento de la vida.”¹¹

El simbolismo del género se altera continuamente en sus exégesis y hay ocasiones en que la virtud y la fe pueden ser masculinas y otras veces son femeninas. El simbolismo femenino dividido entre hembra y virgen también queda patente en la división de la antropología de Platón y en su diferenciación entre el deseo y la receptividad de los sentidos humanos, aspectos que el griego relega a las zonas más oscuras del alma, expresados en la contemplación de la Belleza divina, en ese lado del alma que más se acerca a los misterios de la creación. Es así como los conceptos del género son alegorizados poco a poco, al tiempo que la homosexualidad platónica se sublima gradualmente en el amor por lo divino.

¹¹ El discurso está puesto en boca de Diotima, la que honra a Zeus, una mujer sabia sobre la que se discute su existencia histórica y a la que Platón se refiere como “la extranjera de Mantinea.” Ver: Platón: El Banquete (211.C), Aguilar, Buenos Aires, 1962.

Con Origen, el tema de la procreación espiritual y de su contexto teológico se concretiza más explícitamente que con Filón de Alejandría.¹² A todo ello hay que añadir el alto grado de evolución al que había llegado la lengua latina, lo que facilitaba la expresión y la transmisión del pensamiento de los autores. En el pensamiento origenista la figura materna es generalmente la Iglesia, que ofrece un modelo a seguir por el individuo humano. La procreación espiritual se convierte en una nueva dimensión de la vida ascética en la que cada persona, ya sea hombre o mujer, comparte los modos de la existencia, lo que conlleva a un desarrollo de las cualidades humanas, tanto masculinas como femeninas. Dios tiene el don de la autogénesis,¹³ y concibe a su hijo en el seno de una mujer virgen. La virginidad se convierte en emblema de una pasividad virtuosa, en una sombra espiritual, en un símbolo perfecto de pureza sexual. Esta envidia de la autogenia femenina se puede transformar entonces en una expansión de los estrechos ideales culturales de la masculinidad para incluir un desarrollo práctico de las virtudes femeninas aplicadas directamente al género masculino.

¹² Borgen, Peder: Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II, Haase, W., ed., Berlín, 1984, págs. 98-154.

¹³ El mito de un cuerpo autogénico masculino distinguió género y corporeidad a lo largo de la Edad Media, si lo vemos desde el punto que divide la función biológica de la sexualidad. A ninguna escuela teórica se le debe negar una especificidad determinada, pero es difícil que cualquiera de ellas sea completamente autónoma: la autogénesis es una fantasía. El mito de la paterno-génesis masculina tiene connotaciones tanto físicas como metafóricas, y el tema es constante en el folklore y en las fábulas que se remontan a la primera historiografía inglesa cuando Bruto el Troyano fecunda una tierra virginal suprema con sus guerreros y nace una nación. Seguramente las mujeres participarían algo al igual que los prisioneros, pero Geoffrey de Monmouth los elude en su History of the Kings of Britain. La tradición también nos relata una crónica de la princesa griega Albina, que intenta tal grado de autosuficiencia fundadora pero queda preñada por el diablo engendrando gigantes incestuosos, redefiniendo así el castigo a la presunción femenina de una suficiencia genérica y heroica. Excepto en algunas fábulas como en Melusina, de Jean d'Arras, o en la Laxdaela Saga, donde el género no tiene correlación con la fundación de un poder político, relatos como el de Albina se diluyen en la Historia, y sólo los cuerpos masculinos son hermafroditas.

Sin embargo, esto nos lleva a afirmar que las características y las posibilidades humanas se centran en lo que los hombres y las mujeres son, y en lo que se pueden transformar. Las diferencias que se asocian a una biología masculina y a una biología femenina son rasgos secundarios de su vocación y de su identidad como seres humanos. En el Simposium, Platón desarrolla el tema de la reproductividad espiritual de varias formas.¹⁴ Plantea una relación homosexual idealizada en la que el hombre maduro enseña filosofía a los jóvenes para que, intelectualmente, sean fructíferos en la cultura y en la sociedad. Aquí, el joven amado adopta el papel femenino y el hombre adulto representa la masculinidad. En este diálogo, la forma más elevada de la procreación espiritual ocurre cuando el filósofo alcanza su madurez, momento en el que actúa como ente femenino. Después del discurso de Sócrates sobre el amor y sobre la procreación, que son el clímax del diálogo, Alcibiades le interrumpe y elogia elocuentemente al filósofo. Presenta a Sócrates como un asceta perfecto, inmune a los infortunios de la guerra, pudiendo permanecer inmóvil concentrado en una idea durante las 24 horas del día pero que, también, es inmune a los placeres del amor en los que Alcibiades es un gran experto. Según Platón, el erotismo físico puede ser un punto positivo pero, a medida que vamos envejeciendo debemos considerarlo como algo transcendente, redirigiendo la energía hacia la esfera de una experiencia vital, que se aleja de la vida material. Los escritores judíos y cristianos utilizan estos temas platónicos y hay ocasiones en las que señalan explícitamente el Simposium, como es el caso de Filón.¹⁵

¹⁴ Michel Foucault describe admirablemente la dimensión ascética de la filosofía de Platón en: "*El Uso de los Placeres*": Historia de la Sexualidad, Vol. II.

David Halperin nos ha ofrecido una explicación fresca del ideal platónico de la fecundidad espiritual en su ensayo, *Platonic Eros and the Figuration of Gender*.¹⁶ Su punto de vista es, que el concepto de Platón es un ejemplo del fenómeno de *couvade* observado por los antropólogos en varias culturas, esto es, un simulacro de embarazo masculino y de otros aspectos de las funciones reproductoras femeninas. Halperin lo entiende como una estrategia en la que los hombres, “arrogate to themselves to power and prestige of female procreativity,”¹⁷ a pesar de buscar constantemente la forma de denigrar y de demarcar el género femenino. Si esta interpretación es correcta, la noción de fecundidad espiritual no debe considerarse como una afirmación de la femineidad en sentido genuino. Siguiendo a Halperin, lo femenino es un símbolo complejo y ambivalente. Sin embargo, algunos conceptos se modifican y el aspecto homosexual no está presente de forma evidente. En el *Thaetetus* de Platón, Sócrates se presenta como una comadrona que ayuda a los jóvenes a parir sus ideas. En consonancia con su preferencia por el acto intencional noético ante el acto de un cuerpo real, contrasta la fecundidad intelectual del alma de los hombres con la fecundidad corporal de las mujeres. La idea es un tanto disparatada y refleja las oportunidades educacionales y las estructuras sociales que configuraban las vidas de los hombres y de las mujeres en la Atenas Clásica, pero también deja entrever el androcentrismo de Platón. Este análisis presupone que el cuerpo asexuado biológicamente es el corazón de la identidad humana, una idea que quizás esté enraizada en el propio androcentrismo cultural, que se convierte en un espejo en el que se reflejan las teorías feministas para intentar destruirlo en el punto donde converge el historicismo masculino.

¹⁵ Nonna Verna Harrison estudia las analogías de Filón y Platón en: *The Allegorization of Gender: Plato and Philo on Spiritual Childbearing*, Wimbush, L.V. & Valantasis, R. eds., Oxford University Press, 1995, pags.520-34.

¹⁶ Halperin, D. et al eds., ob. cit., págs. 257-308.

David Boyarin ha ofrecido una interpretación diferente y en un brillante artículo de crítica cultural argumenta que, esta imitación masculina de la biología reproductora femenina, en el fondo, lo que expresa es un respeto y una admiración ante la capacidad manifiesta de los cuerpos femeninos para generar y mantener la vida mediante el embarazo y la lactancia.¹⁷ Boyarin sostiene que esta admiración evoca en el hombre un deseo inconsciente de ser mujer y una ansiedad por romper los límites restringidos de su propio cuerpo y que, el concepto *couvade*, es un intento de compensar estas carencias. Esta envidia que la mujer inspira se puede tornar peligrosa en ciertas ocasiones, generando hostilidad y misoginia en las relaciones del binomio hombre/hembra, pero la verdadera motivación es el anhelo de imitar el poder generativo femenino, un anhelo basado en una profunda admiración y en un sincero respeto. En su fantástico libro titulado Carnal Israel, Boyarin insiste en la dimensión andrógina de la antropología de Filón, centrando su atención en la teoría de la **doble creación**, que parece quedar expresada en De Opificio Mundi. Con gran sutileza y sofisticación argumenta que esta transcendencia platónica del género trae consigo una devaluación de la figura de la mujer, del cuerpo y de la sexualidad, designando los aspectos más ínfimos de la existencia humana, -pasión y sensualidad-, en una corriente de misoginia de la cultura Clásica y Antigua, a través de una identificación de autenticidad humana con un espíritu implícitamente masculino y desmembrado. De Nissa también pudo simbolizar algunas de las facetas más brillantes de la experiencia personal, del deseo por alcanzar lo divino y su capacidad de recepción.¹⁹

¹⁷ *Ibíd.*, p. 285.

¹⁸ Boyarin, D.: "*Couvade, Castration and Rabbis in Pain*," American Imago **51**, San Francisco, 1994, págs. 3-36.

¹⁹ Boyarin, D.: *ob. cit.*, 1994.

Los motivos recurrentes de androginia que Boyarin observa en la obra de Filón de Alejandría sirven para indicarnos que es aquí donde radica su punto de convergencia temático. Si la visión de David Boyarin es correcta, el amor del hombre por lo femenino es algo más básico que su rechazo, y el rechazo en sí mismo es una forma de amor.²⁰ La combinación e interacción de lo masculino y de lo femenino en cada ser humano también queda planteado en Dídimo de Alejandría, que afirma que la mujer es consustancial al hombre, y que ambos pertenecen a la misma especie humana, ya que Dios decidió la distinción de los géneros en favor de la reproducción. Esta idea parece sugerir que la diferencia ontológica entre los sexos es exclusivamente psicológica. Más aún, Dídimo afirma que la mujer también está hecha a imagen de Dios y que ambos géneros poseen idénticas capacidades para imitar al Señor, para sentir el Espíritu Santo y para alcanzar la virtud. También la virtud puede ser, al mismo tiempo, tanto la madre de un todo como la descendiente de una generación espiritual. Este simbolismo alternativo no es un final en sí mismo, sino un instrumento que el exégeta utiliza para expresar la psicología ascética del judaísmo platónico, y revela lo que Filón entiende como realidad absoluta en la ontología y en la experiencia humana, la cual emplea conceptos que describen el alma y su transformación para llegar hasta Dios en la mente y en el sentimiento, en las virtudes y en las pasiones. La idea, finalmente, tiene su transcendencia en el género, a pesar de la gran dependencia de un lenguaje genérico que determina un discurso en el que se ensalza un ideal de la persona humana, tomando como ejemplo la imagen de Dios.

²⁰ Boyarin, Daniel: Carnal Israel: Reading Sex in Talmudic Culture, University of Berkeley, California, 1993.

El cristianismo es una *religión confesional*, en la que cada persona tiene la facultad de saber lo que ocurre dentro de sí, de reconocer las faltas, las tentaciones y las pasiones. La confesión es una situación en la que nos enfrentamos a nosotros mismos para cuestionar nuestra persona como sujeto y como objeto, lo que nunca ocurre en el momento de la escritura, ya que el tiempo presente se dispersa en el infinito. La confesión bajo martirio viene a significar la ruptura del yo con el mundo, la grieta que abre la distancia con una identidad pasada. *Ego non sum ego*.

Si consideramos las Confesiones de San Agustín como el criptograma de un ser que escribe desde el architexto de las Sagradas Escrituras en vez de un *Ausbildung* del sujeto consciente escritor, el concepto de género aparece como divergencia real en una fenomenología narrativa, en el fenómeno de un lenguaje innovador, de un *cuerpo del conocimiento* que tiene su origen en el registro sistemático de las estructuras literarias. El yo debe tener conciencia de su duración, de su extensión en el tiempo. En palabras de San Agustín, el gramático que enseña a escribir es “el guardián de la voz que habla”: *vocis articulatae custos*, y, la *historia*, es una subcategoría de la *grammatica* bastante confusa, ya que las voces de los ancestros obsesionan a los guardianes con mensajes oscuros y conflictivos. La verdad inherente rompe los límites de la hipocresía. La memoria ha perdido su carácter privado y el acto de escribir se convierte en una *publicatio sui*, una estrategia mediante la cual el yo se perfila en el antagonismo de una soledad amnésica que sale al encuentro del mundo para extender un complejo *logoi*. El Yo ha quedado dispersado en su pasado, y el pasado puede convertirse en presente por los laberintos de la memoria. Para San Agustín, esto no significa que tengamos la facultad de recordar, sino que la memoria conforma nuestra propia “mismidad,” digamos la recapitulación de la experiencia de una identidad.

Este proceso deriva de la palabra latina *cogitare* que, de acuerdo con el filósofo escolástico, significa “pensar o recopilar los propios pensamientos”, por lo que la palabra *cogo* (recopilo, asimilo) está relacionada con *cogito* (pienso). De esta forma, pensar constituye un proceso simultáneo de recopilación, pero también la organización y distribución de nuestras ideas y creencias. No obstante, el problema es que nos puede resultar difícil mantener una auto-vigilancia constante; la mente puede olvidar y distraerse con los acontecimientos instantáneos en los avatares de la anatomía y del destino. Los Libros I-IX de las Confesiones no es la historia de una vida, sino la relación entre dos vidas, entre una madre y un hijo. *Ponitis hic matrem uestram*. La distinción es evidente si consideramos el yo conceptual como ámbito objetivo de la experiencia o como entidad psicológicamente coherente, que se antepone a la naturalización material de la historia y a la solidificación de la estructuras de poder. Nos encontramos con una paradoja curiosa que demarca la característica fundamental de la confesionalidad cristiana: la deconstrucción del yo necesita de su propia renuncia. Por eso, la confesión de San Agustín, se produce en el inexorable encuentro y en el desciframiento de una identidad del pasado. No podemos autoinculparnos sin recordar ni generar constantemente un pensamiento profundo de una intimidad presente, del conocimiento efímero de un ser en el pasado. Esta práctica de la *meditatio* o recogimiento interior constituye una *fórmula mnemotécnica*. En la temprana Cristiandad el acto de escribir también juega un papel significativo en la relación entre la memoria y el pensamiento individual por razones completamente diferentes a las de sus herederos del romance y la novela sentimental.²¹

²¹ En el siglo XV la comunicación por carta supone un plano intermedio en el que la subjetividad se muestra de manera incipiente debido al papel fundamental de la mujer. Las polémicas sobre la Dama se convirtieron en temática frecuente para pensadores reaccionarios a una ideología feudalista.

Michel Foucault, en El cuidado del Sí,²² considera varias de las tecnologías para cultivar el yo en Grecia y en Roma, interrelacionadas en una red de numerosos regímenes físicos y mentales que se han trazado para cuidar el cuerpo y el alma. El acto de la confesión es un proceso de liberalización del ser desde los abismos de la memoria. De acuerdo con Foucault:

*“Alrededor del cuidado de uno mismo se ha desarrollado toda una actividad de palabra y de escritura donde se enlazan el trabajo de uno sobre sí mismo y la comunicación con el prójimo.”*²³

En el debate sobre la ética que Séneca recomienda practicar, Foucault apunta que el auto-examen en el contexto de la filosofía de los Estoicos no constituye un procedimiento jurídico por el que se juzga de acuerdo al Derecho, sino un procedimiento administrativo donde cada uno toma conciencia de sus posibilidades dentro de los límites que demarcan las normas y la regulación social. Los errores no descansan ni en la transgresión ni en la frustración del reconocimiento de nuestros pecados, sino en la estrategia, en el arte de asimilar las reglas que imponen una cierta conducta ética. Así se evidencia en las Meditaciones de Marco Aurelio, que son un ejemplo de una estrategia práctica de anotación de un memorable y conciso *logoi* terapéutico, que ayuda a la memoria para prevenir el olvido y colaborar en la administración del yo.²⁴ El filósofo, que genuinamente se involucra en la salud del alma, se adentra constantemente en el yo, no como aparece en la literatura confesional, sino para memorizar el *logoi*, para recordar reglas de actuación y normas de conducta, para considerar cómo cada cual dirige su personalidad hoy y cómo lo hará mañana.

²² Foucault, Michel: Historia de La Sexualidad, Vol. III. Gallimard, París, 1984; Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, 1998, pags.38-68.

²³ Foucault, Michel, ob. cit., p. 51

²⁴ Foucault, Michel, ob. cit., p. 60.

2. Cuerpos Políticos

Los críticos contemporáneos tienden a reinscribir los actuales significados de diferencia en unos contextos históricos y culturales relativos. Como consecuencia de esta relatividad, la noción de que sólo hay dos sexos y de que son distintos, opuestos, cerrados e inmutables, son los restos ideológicos de una división sexual en dos categorías, instaurada en el siglo XIX, paradigma que los científicos de la Ilustración defendían desde la evidencia de la biología, y asegurando que el género era una consecuencia natural de la biología sexual. Pero mientras que, después de Freud, el diformismo sexual está basado en la presencia o carencia de pene o, más recientemente, por la ausencia o presencia del cromosoma Y, lo que destaca desde Aristóteles y desde Galeno, hasta Freud, es una visión más santificada de la identidad corporal, la cual inscribe un fenómeno pan-corporal (una relativa abundancia de fluidos, la regulación de la temperatura interna), y un fenómeno extra-somático (alineación de las estrellas, el clima, los efectos de determinadas conductas y nuestro atuendo), donde el género es una marca indeleble de la diferencia y del estatus social.

Nociones contemporáneas del género no son meras derivaciones de la biología sexual; la sexualidad es un sistema universal de diferenciación y el género mantiene una relación motivada y arbitrada por el sexo. El género es culturalmente relativo y puede verse alterado en el transcurso de la historia. La idea ya fue apuntada por David Halperin en su visión radical de la sociedad griega cuando argumenta que los determinantes de la masculinidad no están limitados a la anatomía de los cuerpos, sino que el género se construye en una intrincada red de relaciones socio-culturales asociadas a la proyección de una imagen política. Debemos recordar que, para Galeno y sus seguidores, la teoría de los humores cobraba tanta o más importancia que el sexo en la determinación de la identidad genérica y, también, debemos tener en cuenta que el género y el deseo erótico se construyen y se representan a través de un amplio abanico de relaciones corpóreas. La impulsividad erótica como paradigma ideal del cuerpo masculino debía reconciliarse con el extraordinario poder que ostentaba el cuerpo femenino en la Antigüedad más tardía y a comienzos de la Edad Media.

Caroline Walker Bynum²⁵ y Thomas Laqueur²⁶ coinciden al señalar que la diferencia sexual biológica puede ser una obsesión a la que nos aferramos y que, quizás, la diferencia genérica puede ser una diferencia fundamentalmente mayor que la anatomía de los sexos. El interés de Laqueur por los genitales puede ser una reflexión moderna (feminista) sobre la distinción entre **sexo biológico** por un lado, que tendemos a considerar como fundamental, y **género**, como concepto que construye la sociedad.

²⁵ Walker Bynum, C.: Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion, Zone Books, New York, 1991.

²⁶ Laqueur, T.: Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud. Harvard University Press, Cambridge, 1992.

Lo que Laqueur parece intentar explicarnos es que la biología de los sexos no es tan fundamental como pensamos. Por ello sugiere analizar el sexo de una forma radicalmente diferente, destacando el predominio del cuerpo galénico como único modelo sexual, desde la tardía Antigüedad hasta comienzos del periodo Moderno.

La idea ofrece algunos contrapuntos; por ejemplo la importancia de la anatomía sexual como diferencia genérica. Este debate apunta también otros aspectos de la construcción del género masculino. Es interesante comprobar que el foco principal en la visión de los cuerpos femeninos medievales con los que nos documentan Bynum, Laqueur y otros, coincide temporalmente con la poderosa racionalidad del Escolasticismo. Dada la preferencia medieval por lo masculino devaluando lo femenino, nos preguntamos -qué hacer- con los cantos a la femineidad en el discurso monástico a lo largo de los siglos XII y XIII, sin mencionar el amor cortés, y el *poder del cuerpo femenino* que Bynum nos describe. Es aquí cuando recogemos una interesante idea de Donald Burt:

“Our essential self stands in an absolute relation to the absolute, that is our relationship to the power that ground us (God) is mediated absolutely and exclusively by our essential self (Christ in us). As such, a right relationship to our essential self implies a right relationship to the power that grounds it and vice versa; and, insofar as human beings share a common essence, a right relation to our Self and God implies a right relation to our neighbour as well. The right relation to our neighbour is more accurately constructed as the effect, not the cause of our right relationship to God, although it may be the case that the two are inseparable.”²⁷

²⁷ Burt, Donald: Corageous Optimism: Augustine on the Good of Creation, Cambridge University Press, Cambridge, 1990, p. 57.

Las medicinas hipocrática, aristotélica, galénica y soránica fueron influyentes a escalas diferentes en lo que al cuerpo se refería. La teoría somática medieval es un compuesto de “epistemas” fragmentados y no un esquema conceptual monolítico. En el pensamiento médico medieval, que dependía directamente del legado aristotélico, *de facto castration* implica algo mucho más peligroso que una simple amputación. Para Aristóteles, la pérdida de los genitales masculinos provoca un cambio somático en el individuo, que lo transforma en algo más femenino. La Edad Media presenta cuestiones muy complicadas que parecen aseverar la propuesta de Freud de que “la anatomía es el destino,” y sus textos defienden una simple biología en la morfología y en una articulación lingüística que divide a los dos sexos. Biología y género aparecen coherentemente alineados: un hombre sin miembro viril no es un hombre.

En la obra de Liudprand de Cremona, especialmente en Antapodosisand De Legatione Constantinopolitana, la obsesión por el sistema reproductor masculino y el horror generado por la carencia de pene es evidente. Aparecen eunucos en casi todos los capítulos, la castración es el castigo universal por los crímenes cometidos contra cualquier tipo de autoridad. Castración y ansiedad genérica son la obsesión del irascible Liudprand de Cremona que, mediante ciertas estrategias de retórica, reduce a su enemigo a una posición claramente feminoide. La narrativa de Liudprand mezcla la identidad genérica, la nacional y la personal en una pócima generativa que produce un orden de acontecimientos muy efectivos retóricamente: lo que une *in parvo* va ocupando un lugar en una larga cadena de dependencia categórica, que se sucede durante toda la Edad Media.

Los eunucos actúan de forma pasiva en sus encuentros sexuales, porque la eyaculación normal del semen ha sufrido un corto-circuito en su canal de expulsión. El eunuco se hace más ausente y más nebuloso, como una mujer. Vincent de Beauvais opina que todos los hombres castrados mutan su naturaleza masculina y que, además, no sólo se feminiza su cuerpo, sino también su alma, aunque siguen siendo diferentes a las mujeres.²⁸ El cuerpo humano es el cuerpo masculino perdido en los límites de su propio sexo, es un texto territorialmente limitado, que podemos leer y recorrer, y nos relata, en forma de diario de viaje, tres historias posibles de lo que ahora tiene, de lo que tuvo alguna vez y de lo que perdió para siempre. La carencia de genitales oscurece lo que define la masculinidad. “Effeminacy indicates a blisteringly shameful charge” -escribe Silverman- “which could not only undermine one’s status as a man but as a human being.”²⁹ El género para el de Cremona tiene tanta relación de anatomía como de nacionalismo. Lo que es extranjero es sinónimo de deficiente, de femenino. El temor de la castración, el desdén por la **debilidad femenina**, el desprecio a contemplarse en espejos que reflejan una sexualidad pasiva, cubre el miedo de perder una verdadera hombría. Quizás ésta sea la paradoja de la otredad, y quizás sean las imágenes del cuerpo desmembrado utilizadas universalmente por los propagandistas de la Primera Cruzada, donde hallamos las escenas que mejor han dramatizado la ansiedad occidental en la convergencia de lo interior y de lo exterior, una convergencia que es inherente en el monstruo. El monstruo siembra el caos en el universo católico y configura sus propios límites territoriales y lingüísticos.³⁰

²⁸ De Beauvais, Vincent: Speculum Naturale, libro 22, capítulo 25.

²⁹ Silverman, Kaja: Male subjectivity at the Margins, Routledge, New York, 1992, p.3.

³⁰ En el Beowulf, el sometimiento de Grendel no es definitivo hasta que el héroe corta la cabeza del monstruo que se exhibe para que *weras on sawon* (los hombres puedan

La identidad masculina cristiana se ha definido como una oposición a la **monstruosidad** Islámica. El trato que se ha dado al cuerpo nacional y al cuerpo religioso es el de un monstruo, cuya existencia se explica por una irrupción en territorios limitados, por la mutación y la apertura del corpus cristiano, y por la impresión de una división crucial entre exterioridad e interioridad en los límites de un espacio corporal. Guibert de Nogent nos ofrece una visión de la tortura sarracena en manos cristianas, donde los límites corporales se manipulan con el propósito de examinar el cuerpo. Es así como la disección y la investigación de los laberintos interiores del cuerpo se realizan como justificación científica.³¹

El *corpus* cristiano quedaba desmitificado en un proceso donde ya no era sólo un objeto de crueldades inventadas, sino que la pluma de Guibert lo convirtió en un territorio que alberga en su interior los secretos de la naturaleza. Lo que más interesante me resulta en este punto son estas violaciones del espacio santificado, que se representan como actos monstruosos, desvelando la vulnerabilidad del cuerpo cristiano y quedan expresados en términos corporales de intromisión. Los musulmanes reducen el cuerpo a su propia materialidad, desnudándolo de cualquier significación religiosa y liberándolo del caos, de lo meramente físico a través de los fluidos corporales y, sobre todo, de la higiene y de la limpieza de esos fluidos, algo que los cristianos no realizaban habitualmente.

contemplarla). También encontramos este tipo de escena en la Historia Regum Britanniae, de Geoffrey de Monmouth, y en numerosos romances en los que se incluyen Lybeaus desconus, y Sir Gawain and the Green Knight, entre otros.

³¹ Guibert of Nogent: Historiens Occidentaux: Historia quae dicitur Gesta Dei per Francos, vol. IV, cap. II.

Estas imágenes de monstruosidad se originan a finales del siglo XI y comienzos del XII con una carta enviada por Alexius I Comnenus al Conde Roberto de Flandes. En esta carta se evoca un sentimiento revulsivo y un deseo de venganza entre los Latinos, que encuentran el camino de su difusión en los discursos de Urban en Clermont. El emperador Alexius detalla una larga lista de todas las violaciones a las leyes y a las prohibiciones en la política sexual, religiosa y étnica en un llamamiento de ayuda contra los infieles:

“For they circumcise Christian boys and youths over the baptismal fonts of Christian churches and spill the blood of circumcision right into baptismal fonts and compel them to urinate over them, afterward leading them violently around the church and forcing them to blaspheme the name of the Holy Trinity. Those who are unwilling they torture in various ways and finally murder. When they capture noble women and their daughters, they abuse them in turn like animals.”³²

Durante el siglo XII, el énfasis cristiano en la pureza e integridad corporal centró su atención en el cuerpo como territorio, como una topografía de áreas lícitas e ilícitas, un mapa sobre el que se proyectaban jerarquías políticas y religiosas. Humberto de Moyenmoutier en Adverus Simoniacos (1057) y John de Salisbury, en Poilicratus (1159), por ejemplo, relacionan cuestiones políticas y religiosas, que configuraban la solidez de las organizaciones jerárquicas en la cultura medieval, con diferentes zonas del cuerpo. La propaganda anti-islámica es toda una ideología imperialista, religiosa, corporal, sexual, económica y epistemológica.

³² Boswell, John: “*Spurious Letter of Alexius Comnenus to Count Robert of Flanders Imploring His Aid against the Turks*,” en Christianity, Social Tolerance and Homosexuality University of Chicago Press, Chicago, 1980, p. 367.

Los sarracenos eran una amenaza impredecible e intrusa en la santidad del *corpus* cristiano, funcionando como metáforas cuando penetraban en territorio sacro. Las atrocidades de los Sarracenos en Tierra Santa eran asaltos a la fábrica de la identidad occidental. En el ultraje anatómico de las Cruzadas, el cuerpo que sufre es una objetivación que se transforma en un espacio cuyas fronteras se rompen por la irrupción de la cultura islámica. Los musulmanes pueden penetrar e interrogar al cuerpo, pero son incapaces de allegarse a los misterios y a los significados transcendentales de la fe cristiana, a los interiores de una espiritualidad diferente, cuando previenen un contacto indiferente con el mundo exterior y con los límites territoriales de su cultura. Robert the Monk lo expone claramente en la analogía que traza entre las fronteras de una geografía imperial y de los límites del cuerpo (masculino): las imágenes de acuchillamiento y penetración muestran un territorio vencido como resultado de la invasión musulmana.³³ Las múltiples y detalladas escenas de tortura en la obra de Robert no hacen sino explicar la forma en que los sarracenos imaginaban y disfrutaban al romper las limitaciones que definen lo que es corporalmente sacro.

El cuerpo, como una relación de fuerzas de unos signos asimilados, es un espacio de interpretación textual. Es el enfoque de una investigación centrada en una ciencia del ser humano integral e integrado, que va a ir descubriendo la realidad insospechada que late detrás de esa integridad, en una estética con tendencia a buscar en las imágenes y en la expresión lingüística correspondencias suprasensibles e iluminaciones universales sobre la realidad del mundo externo y el problema de la emotividad espiritual, generada en las políticas de relación con el Otro.

³³ Robert the Monk: Historiens Occidentaux: Historia Hierosolymitana, vol. III, cap. I, RHC.

3. _____ Lenguajes de Masculinidad _____

Los significantes de la masculinidad no están limitados por la anatomía de los cuerpos, sino que se extienden y penetran en todos los ámbitos de la experiencia humana, desde el lugar de nacimiento hasta cómo vestimos, cómo nos ganamos la vida, cómo hablamos. La presencia o ausencia de barba es una señal visual con la que nos enfrentamos a muchos prototipos de normas genéricas en la lectura del texto que describe el cuerpo. El cuerpo es un impacto visual cuya identidad genérica se configura en categorías de sexo, clase, lugar de origen y posición social, así como de signos específicos tales como el modo de vestirnos o la barba y signos semióticos, por ejemplo, el caballo (*ambler, palfrey, nag, stallion*) marca semióticamente a su jinete y en el caso del caballero andante, errar sin caballo es una carencia de identidad (*pas de cheval, pas de chevalier*). Sin embargo, hay una imagen física asociada directamente con una producción lingüística. Cuando intentamos definir la masculinidad medieval centrándonos en la dualidad **sexualidad/género** quizás caigamos en la trampa del anacronismo. El concepto de hombría está íntimamente relacionado con todo aquello que le vincula con el poder y, más aún, el lenguaje medieval de lo masculino, *homo, puer, vir*, es el lenguaje que, principalmente, describe esas relaciones de poder. El poder puede entenderse como una habilidad para formar parte de una serie de resultados debidos, principalmente, a la recepción y a la selección de los recursos económicos y políticos. La reciprocidad era una dinámica esencial en la cultural medieval.

Los antropólogos han señalado unas condiciones socioeconómicas comunes y una organización social paralela que requiere, fomenta y permite la aparición de élites guerreras (sociedad heroica). Uno de los grandes problemas de las sociedades de castas guerreras era enfrentarse a qué hacer con los tipos hipermasculinos cuando no hacían lo que debían de hacer en el campo de batalla. Generalmente, el héroe representa un tipo de hipermasculinidad, una visión exagerada y quizás idealizada del género masculino que se promulga con fines políticos y sociales. El código heroico implicaba que sus allegados vivían y morían en defensa de sus ideales. La vida y la muerte de un caballero establecía un método con unas normas de comportamiento específicas que, cuando se asumían, regulaban el cuerpo personal y político de manera beneficiosa, para funcionar sin altercados como cuerpo social y como sujeto político.³⁴

³⁴ El ideal de un gran caballero obliga a un estricto celibato, lo que nos remonta a las Órdenes Militares de los cruzados en los siglos XII y XIII, donde la castidad era uno de los rangos más elevados de espiritualidad y de santidad. A finales del siglo XIII, el mallorquín Raimon Llull (1235-1315) escribe un tratado que será traducido y publicado por William Caxton dos siglos más tarde, con el título de Book of the Order of Chivalry. Llull muestra claramente que el ideal del caballero como hombre luchador adquirió una función política cuando se contempla al caballero como un siervo de Dios. Esta visión ideal del hombre-caballero, que inicialmente se aplicó sólo en las Cruzadas, desarrolló más tarde una afinidad con una vocación sacerdotal. Así es como surgen las Órdenes de los monjes-guerreros, especialmente la del Temple, cuyos caballeros templarios se convirtieron en gestores económicos de reyes y obispos, llegándose a instalar en toda Europa, incluido el reino de Castilla en los tiempos de Alfonso II el Casto. Los templarios siguen la orden de un mandato supremo y, como mercenarios del catolicismo, su razón y su pasión respondían al grito de *Deus volt, Deus volt* (Dios lo quiere, Dios lo quiere). Por otro lado, algunos tratados más, como los que escribió Cristina de Pizán (1365-1430) aportan dos modelos más del concepto de caballero que, fuera o dentro de la corte, impulsa el nacimiento de los estados europeos. Está la obra titulada Book of Fayttes of Armes and Chyualrye, donde el ideal de caballero medieval se transforma en un pragmático soldado bajo la influencia de los antiguos tratados de guerra. La Epistle of Othea to Hector: A Lytil Bibell of Knyghthode, nos presenta un guerrero medieval que abraza los lujos y los placeres de la corte y se pone al servicio del rey, educándose tanto en el arte de seducir y de conquistar a las damas, como en el arte de la diplomacia y de la administración de justicia. Ambos títulos se tradujeron al inglés durante el siglo XV.

Si examinamos ciertos prototipos de masculinidad que se agolpan en el entorno del heroísmo, como término que designa una categoría de género, nos puede sorprender que el concepto continuamente amplía sus escalas de significación, que se dispersa en diversas arenas de la cultura al igual que ocurrió con los ecos de feminización de Safo. La masculinidad no puede ser desvinculada de configuraciones culturales en la metaficción de su *modus operandi*, por lo que los fundamentos específicos de caracterización de lo masculino como el heroísmo, no se pueden aislar de la complejidad de relaciones sociales que imbuyen el género con el significado. La muerte del héroe es la que divide el concepto de heroísmo en diversos heroísmos, la que diversifica la masculinidad en otros tipos de masculinidad y, de nuevo, retornamos a la pluralidad del género circulando a través de versiones de lo elegíaco, con visiones de santidad y de martirio, de vida, de amor y de muerte en este mundo. Digámoslo de otra forma: la mayoría de la gente estaría de acuerdo en que no hay ningún valor *inherente* al hecho de morir en la batalla que, en definitiva, es algo que resulta trágico y doloroso. Sin embargo, algunas sociedades, bajo unas condiciones dadas, representan tal destino como glorioso, quizás prometiendo a sus víctimas la inmortalidad de un Valhalla, como en la mitología nórdica o la salvación del purgatorio, como en las Cruzadas contra los sarracenos. En este juego, el hombre, con un gran sentido de la percepción de un *ego* atrapado en las redes del poder, del deber y de la dependencia de unos sobre otros, parece que se define y redefine continuamente en términos de relación con otros hombres, situados ambos en una escala vertical de poder y en una categoría social, para conservar una imagen de prestigio que, de acuerdo a un criterio de relevancia, podríamos situar de forma lateral.

El lenguaje de la masculinidad en la temprana Edad Media es el lenguaje de la ley marcial, de la propiedad y del gobierno en una precaria economía política. La lectura de la Historia Francorum insinúa que en la familia de un noble franco se incluían subordinados armados libres. El problema surge cuando aparecen un gran número de términos que designan este ente social: *socii* y *amici* se usan claramente para las personas nacidas libres, mientras que *satellites* y *sodabiles* se usan para caracterizar tanto a seres libres como a personas que se describen como *pueri*.

La tradición romano-gálica no distinguía a los hombres libres como integrantes de una familia de nobles, sino que la relación se basaba en dos tipos de contratos: el *precaria* y el *patrocinium* y, también, en influencias visigóticas del Código de Eurico, que reconocía la existencia de ejércitos privados de *bucellatri* incorporados al servicio después de haber jurado fidelidad y de haber firmado un contrato *patrocinium* por escrito. En todos los casos, el *homo* dependiente y el Señor que le contrata se definen en términos de ventajas mutuas y de reciprocidad en los ámbitos del poder masculino. En la historia de Gregory de Tour existen evidencias de nobles francos que iban acompañados de sirvientes armados, unos *pueri* que disfrutaban de mayores privilegios de los que tenían los *servus* corrientes. Así, la organización de las relaciones masculinas en los pueblos germánicos, lo que Tácito denomina el *comitatus*, digamos el *Mannerbund*, el mundo masculino se medía en términos de dominación y de sumisión en el camino hacia un encumbramiento social. Las relaciones de vasallaje se desarrollaron desde el *comitatus*, lo que los historiadores germánicos denominan el *Gefolgschaft*.

Karl Bosl ha puesto en duda esta cuestión señalando dos tendencias sociológicas que se hacen visibles en el primitivismo de las sociedades germánicas, desde el año 98 hasta más o menos el 500 de la era cristiana. *Gefolgschaft*, basada en la libertad y en la fidelidad, y *Gesinde*, basada en la obediencia y en la limitación de la libertad encerraban el significado y el significante de toda una sociología de la masculinidad. El término *Gesinde* servía para designar a la sociedad servil y a los agricultores estatales. Entre finales del siglo V hasta el siglo VIII d.C., la distinción entre *Gefolgschaft* y *Gesinde* comenzó a descomponerse, probablemente por la incipiente movilidad social de *Gesinde* al servicio de los grandes terratenientes y del rey. Esto se refleja filológicamente: la palabra *baro*, que podría ser de origen celta significando a un patán grosero y vulgar, después, con los Merovingios, designaría a los oficiales reales. Así, la palabra *vassus*, latinizada de la céltica *gwas* y relacionada con la céltica *gasind*, significaba un esclavo o un sirviente en la Ley Sállica del siglo VI; hacia el siglo VIII los *vassi dominici* eran magnates poderosos que rodeaban al rey. En este proceso de emergencia gradual del estatus social y el poder del *Gefolgschaft* y del *Gesinde* armado de los señores del periodo Merovingio, es cuando surge la contribución franco-germana en la evolución de las relaciones de vasallaje, es decir, en la aparición de la figura del guerrero libre ligado a un jefe bajo juramento junto a la de unos sirvientes ligados a su señor por fidelidad, respeto y *fidele servitium*. A pesar de que este proceso tiene lugar algo más tarde en Inglaterra que en el resto del continente, existen evidencias similares: en el Antiguo Inglés, la palabra *mann* se utilizaba en el siglo VIII para designar a un esclavo y, hacia el siglo X, este significado evoluciona y lo asigna a un hombre libre al servicio de un Señor.³⁵

³⁵ Bosl, K.: Early Medieval Society, S.L. Thrupp, ed., New York, 1967.

Esta reciprocidad del género masculino podría tratarse de un modelo de *subjetividad masculina*, aunque podemos sugerir que, el género, en cualquier tipo de texto medieval, es lo que construye la subjetividad. Ya que el género medieval tiende a una jerarquía en su conceptualización de lo masculino, como categoría normativa, lo femenino queda relegado a un plano secundario en el tratamiento del género que debe ser expulsado, exteriorizado y vociferado. Las hazañas del héroe demuestran lo que HACE, pero no lo sitúan en lo que el hombre ES. La masculinidad se convierte en un espectro de conductas aceptables, con el hombre *débil* buscando un lugar en una vida de feliz servilismo, y el hombre *fuerte* como responsable de mantener esta relación cultural con la especificidad del género. De esta forma, la categoría de género se ha silenciado en el sexo femenino originando una fuerza centrípeta. Para el hombre, el sexo masculino como fuerza física superior es lo que viene dado, el punto de partida en la elaboración del género y el movimiento es centrífugo.

La masculinidad heroica resulta demasiado dependiente del momento cultural que la va generando, como codificación disecada de una semiología mecánica de significaciones muy relevantes en el análisis estructural y generativo de la conducta humana. La masculinidad, como la femineidad, son conceptos en constante mutación, son muy adaptables y fácilmente reconfigurables, y mucho más biológicos que ontológicos en la construcción y en la idealización del género estructural. Al héroe épico le atrae el fundamentalismo, moviéndose en un mundo donde los dilemas heroicos, el orgullo y la prudencia, la familia y el señor, el honor y el amor, son cuestiones que siempre enriquecen al héroe, cualquiera que sea el camino que haya elegido.

La sagas nórdicas pueden ser el intento de revivir ciertos modelos de masculinidad heroica ya que todos los caracteres quedan subscritos a un mismo ideal heroico-aristocrático. Un ejemplo relevante de esta cuestión son las representaciones de Egill Skallagrimsson y Grettir Asmundarson, dos poetas-guerreros monstruosos.³⁶ Egill es una figura mito-heroica que actúa recíprocamente junto a otros personajes en un mismo nivel de caracterización: el rey tirano Eiríkr, el rey justo Athelstan, y el impulsivo Ljotr. Snorri aspira a ese mismo ideal, por lo que el código ético no ofrece ninguna anomalía. Sin embargo, en la Grettir Saga, que data de finales del siglo XIV, una época en la que Islandia había quedado devastada económica y políticamente tras largos años de sometimiento al dominio noruego, no es difícil apreciar que, en este caso, el protagonista no comparte un mismo código ético con el resto de los personajes.

Grettir es otra figura heroico-mitológica que subcribe el ideal aristocrático, pero se relaciona con figuras que, sin alcanzar un rango de proporciones mitológicas, subscriben de forma más efectiva una versión moderada y pragmática de este ideal. Ni siquiera Olafr Haraldsson, que es un rey merecedor de la figura que representa, no tiene un sitio para Grettir en su corte, el espacio tradicional del héroe. Ya que la vida de Grettir ha sido marcada por el infortunio, el lector puede poner en duda los valores de este ideal. Es casi imposible que Egill y Grettir sean representantes de un código de perfección ficticio, el cual no ha hecho sino atenuar la significación del heroísmo tradicional. Lo que representan los *skalds* islandeses Egill, Gunnlaugr, Kormakr y Hallfredr es la difícil reconciliación entre idealismo y estética en la cotidianidad del día a día.

³⁶ A Egill lo conocemos gracias a la Egils Saga, de Snorri Sturluson que fue escrita alrededor de 1230, cuando Islandia aún era independiente.

En tiempos de paz, los mismos límites de la impulsividad que promulgan los códigos de honor pueden crear espacios de acción más reducidos en los que también se compilan ciertas masculinidades.³⁷ Los autores de ambas sagas señalan diferentes puntos de vista con respecto a la relación política entre Islandia y Noruega, al tiempo que reescriben narrativas tradicionales.³⁸ El héroe aparece educado en una serie de normas de conducta social y política, como hace Lug, el irlandés, en la Segunda Batalla de Mag Tuired, pero es la juventud del héroe el detalle más persistente, como símbolo de virginidad cultural, que primero ha de ser instruido en la doctrina social y, después, se le asigna la resolución de sus errores y problemas en una metaficción vital. Esto supone un objetivo que identifique el significado contemporáneo del impulso de nuevas epistemologías del ser y la naturaleza, como causa y efecto de un nuevo orden social.

³⁷ No hay duda de que el héroe militar ha de necesitar una gran dosis de bravura, pero en una sociedad donde la lucha con el contrario se realizaba cuerpo a cuerpo, lo esencial es la fuerza física. El caballero gana fama y gloria con la victoria, a la que debe añadir una conducta magnánima, pero al principio puede recurrir al tipo de habilidad que hace que Lancelot mate a Mellyagaunce con una mano atada a su espalda y que toma grandes proporciones en el romance heroico. El Brutus de Geoffrey de Monmouth siente un **inmenso placer** por las masacres multitudinarias pero, en realidad, el héroe es más héroe cuando ya no puede resistir más, como sucede con Gawayne en la Alliterative Morte Arthure (3764-896), un pasaje muy paradigmático en la visión medieval del héroe trágico. Al igual que Byrhtnoth en Maldon, y Harold en Hastings, Gawayne pierde el *wirchipe* de la victoria por renunciar a un avance para atacar a Modred. Cuando contempla el declive de sus hombres se lanza furioso hacia el corazón de la batalla dejando un rastro de sangre a su paso. El rey Froderike y el mismo Modred le brindan tributos elegíacos y en los ojos del traidor aparecen lágrimas de remordimiento. El episodio nos lleva a Shakespeare y sus disertaciones sobre el heroísmo tan subrayadas en Henry VI. Como el Talbot shakespeariano, Gawayne merece una reputación personal, pero al final su poder depende de sus soldados. Talbot muere cuando le han sido negados los refuerzos, al intentar salvar a su hijo de la muerte.

³⁸ La Saga de Grettir, que en la forma que ha pervivido incluye elementos narrativos tomados del romance y la *fabliau* continentales de la Alta Edad Media, no nos da muchas garantías de que sus versos sean el código de la masculinidad heroica, debido a su condición de extratextual, lo que podría suponer que las masculinidades del siglo XIV pudieran tratarse solamente de una convención literaria.

La muerte en la batalla es en sí misma neutral, un simple acontecimiento cuyo grado de significación va aumentando como interpretación de un concepto de género: ensalza la masculinidad que, por un lado es muy egoísta -sus personajes anhelan la inmortalidad- y, por otro, muy altruista -la muerte es el sacrificio para fortalecer una comunidad-. Esta ansiedad y este impulso es lo que coloca al héroe fuera del círculo de la cultura una vez que ha cumplido su función, ya sea porque ha derrotado al enemigo o porque la guerra ha finalizado. La ficción disemina las hazañas, la *gesta* del héroe y los *martirios* del santo son ejemplos que están ahí para ser imitados, aunque difícilmente igualados.

La santificación de la muerte violenta proclama un *ethos* del heroísmo en la búsqueda del *liebensraum*, y también impulsa a la cultura en un programa de expansionismo agresivo, de resistencia a una fuerza de penetración de culturas fronterizas. Se inventan nuevos héroes a medida que sus antepasados van caducando y llevándose consigo a la tumba masculinidades desfasadas en el tiempo y en el espacio. Alcuino reprende a los monjes de Lindisfarne por leer historias populares de los guerreros germánicos en la hora de la comida, en vez de las homilías de los padres de la Iglesia, y les advierte con retórica: “What hath Ingeld to do with Christ?”³⁹

³⁹ Lo que la pregunta indica es que los intereses de los cristianos germánicos nunca fueron suplantados por la tradición de los eruditos latinos (en la Inglaterra Anglo-Sajona). A pesar de la importancia de las aventuras de Ingeld en la continuación de la tradición oral, incluso en las mesas donde los monjes se reunían para comer, hoy por hoy no tenemos evidencias claras de este héroe, excepto algunas referencias muy fragmentadas que puntualizan la fama de Ingeld, el cual se menciona en el *Beowulf*, y en algunas fuentes de la Leyenda Nórdica.

La santidad, que podría definirse como una masculinidad autorizada por el poder eclesiástico, acentúa la naturaleza esencial de la identidad. El santo eremita descubre su verdad interior alejándose de la sociedad y de la sexualidad. En un estado de soledad política vuelve la mirada hacia sí mismo para hallar el alma que se define en su relación con Dios. Las luchas de San Antonio contra los diablos y las tentaciones en la topografía psicológica del desierto, revelan una fórmula de la masculinidad muy diferente a la que el Santo representa. William Huben no duda en señalar que: “The crisis experience begins when man faces the nothing and senses a fear or anxiety. That is the beginning of despair the concept of Dread.”⁴⁰ El eulólogo construye mediante sus descripciones un ideal de conducta masculina, un patrón de comportamiento que satisfaga a la sociedad y al individuo y, en diferentes estilos de discurso, las figuras del **héroe** y del **santo** no ofrecen ninguna diferencia, sino que se contextualizan en una misma hagiografía. El escritor construye su personaje desde los cimientos de una arqueología lingüística, como en el caso del poema del Antiguo Inglés, *Judith*, figura santa femenina que logra decapitar a Holofernes, ejemplo al que continuamente se recurre en toda la literatura heroica y que tiene antecedentes históricos en la Biblia, con David y Goliat, y en los catálogos divinos de la mitología griega. De acuerdo con Atanasio en su *Vita Antonii*, uno puede elegir retirarse a lugares recónditos en la exploración de nuestra sustancia interior para descubrir el sentido pleno de lo que realmente somos a través de la fe en Dios, de la meditación espiritual, del celibato, en un posible encuentro con el núcleo vital del ser. Debemos mencionar que la santidad heroica no es exclusiva del género masculino.

⁴⁰ Huben, William: *Four Prophets of Our Destiny*, Collier McMillan Publishers, London, 1962, chap.13, p. 40.

Se plantea así la cuestión de si las figuras femeninas en la literatura heroica tenían o no tenían una función crítica o, simplemente, eran representantes de una poderosa otredad, tanto en el antagonismo como en la significación de la auto-realización del héroe ya que, tal y como sugiere Carolyn Brown:

“The body is located as liminal between life and death, between self and other, between image and desire, but also oscillating between the terms to achieve a special density of the spirit and the flesh, the I and the non-I.”⁴¹

La tradición cristiana dota al sufrimiento de una fuerza especial: la glorificación del mártir, especialmente, la glorificación y plenitud de las mártires. La lista de santas en el antiguo canon de los pueblos del Imperio Romano es una lista en la que impera una gran mayoría de vírgenes y mártires (Perpetua, Felicidad, Ágata, Agnes, Anastasia, Catalina,...). En la mente literaria de Hrotswitha de Gandersheim,⁴² y, concretamente en una obra dramática titulada Sapientia, el cuerpo de la mujer se convierte en un campo de batalla del género donde la masculinidad siempre pierde ante la santidad heroica femenina. Este drama relata la leyenda del martirio de tres hermanas vírgenes, Faith, Hope y Charity, hijas de Wisdom. El argumento gira en torno a un emperador pagano que quiere el sacrificio de las niñas en honor a sus dioses ya que, como militantes del Cristianismo, son una amenaza para el orden social establecido.⁴³

⁴¹ Brown, Carolyn: “*Death, Desire and the Image*”, en The Eight Technologies of Otherness, Golding, Sue, auth/ed, Routledge, London & New York, 1997, p. 121.

⁴² Una monja Benedictina de origen sajón que vivió las últimas décadas del Siglo X (935-1002), y está considerada como la primera poetisa de la literatura germánica. Escribió poemas en latín y seis comedias en prosa al estilo de Terencio, donde intenta restablecer la figura femenina en la sociedad.

⁴³ La figura heroica femenina se basa en la idealización judeo-cristiana del martirio y de la tortura durante el tiempo en que duró su confrontación con los Señores griegos y romanos. De hecho, Hrotswitha se basó en el *peudepigraphon* IV de los Macabeos judíos, la historia de una madre y sus cinco hijos, para escribir el último de sus dramas, Sapientia, como código de elogía.

Aunque Hrotswitha mezcle las fuentes en su obra, siempre se verá impulsada por una tradición que llega a través de los tiempos y que glorifica la violencia ejercida en el cuerpo femenino con una cierta fascinación sádica; el sufrimiento de estas mujeres cuyos pechos se amputan, sus ojos se vacían, sus cuerpos se queman en hogueras de vanidad y de ignorancia. El escenario es bastante diferente en la obra Paphnutius, una comedia escrita en latín. Paphnutius, un ermitaño que vive en un estado de celibato y santidad, intenta persuadir a una famosa prostituta para que abandone una vida de llena de pecado y se recluya en una pequeña celda. Sin embargo, Rotswitha dinamita las significaciones de la vida sexual y de la santidad. El héroe soltero y entero se irá viendo eclipsado en el transcurso de los acontecimientos por Thais, la réplica de María Magdalena, que permanece encerrada en su celda durante tres años. En el transcurso de una conversación, el ermitaño descubre que Thais es cristiana y le reprende duramente por haber cometido pecado contra Dios y contra el hombre que le ha solicitado sus servicios. Se arrepiente y se pone en manos de Paphnutius, confiando su educación con instrucciones muy severas a una Abadesa. Al cabo de tres años, Paphnutius (P) y sus discípulos (D) rezan para que aparezca una señal indicando que Thais está redimida. La señal llega y el ermitaño comunica a Thais el acontecimiento, que implora la muerte para ser recibida gloriosamente en el cielo. Paphnutius tiene la última palabra, un discurso homilético después de la muerte de una convertida, pero de forma póstuma, como celebración del triunfo de Thais:

P: "What is music?"

D: It is a discipline from the quadrivium of philosophy.

P: What do you mean by quadrivium?"

D: Arithmetic, geometry, music and astronomy".⁴⁴

⁴⁴ Fragmento de Paphnutius. Debemos señalar que la educación del Renacimiento Carolingio llevada a cabo en los monasterios se articula en las artes liberales -que hacen

¿Debemos considerar que las protagonistas de Sapientia y Paphnutius caracterizan un género y también un sexo? Mi observación es, que estas **heroínas** se construyen desde la masculinidad. Tanto en Sapientia como en Paphnutius, las figuras femeninas son determinantes y poderosas por el mero hecho de ser mujeres. Las protagonistas de Rotswitha no son solamente heroínas masculinizadas. En Liudprand de Cremona las mujeres utilizaban su cuerpo para dominar al hombre, lo que no resultaba del todo correcto. Pero en la obra de su contemporánea Rotswitha, las mujeres utilizaban su cuerpo para obtener el mismo poder que los hombres, lo que resultaba mucho más aceptable, por su breve alegato a las tres vírgenes que dejan su juventud en el martirio, y por un planteamiento más extenso en honor de Thais, un personaje en el que el poder sexual femenino ofrece la oportunidad de un arrepentimiento espectacular. La idea nos acerca a Roland Barthes cuando señala que:

“This difference is not obviously, some complete, irreducible quality (according to a mythic view of literary creation), it is not what designates the individuality of each text, what names, signs, finishes off each work with a flourish; on the contrary, it is a difference which does not stop and which is articulated upon the infinity of texts, of languages, of systems: a difference of which each text is a return.”⁴⁵

En el modelo “*one-sex/flesh*” tomando el término de Laqueur, el cuerpo femenino era simplemente una inversión internalizada del cuerpo masculino, es decir, ambos cuerpos eran exactamente lo mismo. La anatomía masculina se exteriorizaba debido a que los grados de temperatura y de impulsividad eran mayores. Las representaciones de disección y los estudios de anatomía en la Edad Media y en el Renacimiento confirman esta teoría del cuerpo.

libres a los hombres: Gramática, Retórica y Dialéctica=*trivium*; Aritmética, Geometría, Astronomía y Música=*quadrivium*. Ver: <http://forum.swathmore.edu/shexve.htm>

⁴⁵ Barthes, Roland: S/Z, Hill & Wang, New York, 1974, p. 3.

La idea también se recoge en la investigación de Carol Clover,⁴⁶ cuando señala un sexo no [predeterminado] y un género no [esencializado] en la narrativa de las Sagas. Clover sugiere que en la Edad Media sólo existía un modelo sexual y un paradigma de hombre violento e impulsivo, por lo que los niños, los eunucos, los hombres impotentes y las mujeres constituían un tipo de sociedad marginal fuera de los límites de legalidad corporal. Su investigación se centra en la Mitología Nórdica pero también hace referencia a textos del Antiguo Inglés y a Chaucer.

La Odisea de Homero, nos presenta a un héroe guerrero que se aleja del prototipo de inmortalidad, ya que la forma que aquí impera es el *nostos*, o elegía de bienvenida, lo que nos puede poner ante otro posible género tradicional un compendio de valores y conductas para convertir al guerrero heroico y al caballero feudal, en figuras muy útiles social y políticamente. Pero, en la crueldad de las guerras, en la soledad de los viajes y en los encuentros con la vida y la muerte, todos los héroes descubren que, sin un contexto social que relacione la identidad personal con una significación, y sin un espacio de representación de una santidad popular, la masculinidad pierde su auto-conciencia y se convierte en un concepto del ser carente de una significación plena. Todo ello es una forma de ontología y sociología del héroe, que se remonta a Beowulf, a Rolando y al Cid, figuras masculinas cuya función primordial era la de proteger al Rey. Es cierto que, parte del humor que encierran Miller's Tale y Merchant's Tale es producto de esta dicotomía, pero la observación presenta algunos problemas.

⁴⁶ Clover, Carol: Regardless of Sex: Men, Women and Power in Early Northern Europe. Speculum 68, 1993, págs. 363-387.

En primer lugar, la idea elimina la *plétora* de puntos de vista sobre el cuerpo y el género que entran en conflicto e incluso contradicen el modelo Galénico. ¿Qué podríamos decir de la ternura de Rodrigo Díaz de Vivar cuando se despidе de su esposa, Jimena y de sus hijas en San Pedro de Cardeña? ¿Qué flaqueza acecha al gran caballero de Castilla, al guerrero, al político desterrado que parte, “Llorando de los ojos, que nunca visteis tal?.” Sabemos que llorar como expresión de sentimientos intensos hacia otra persona era uno de los actos claramente femeninos en tiempos de la Reconquista, pero ¿cuál es su significado en épocas anteriores? ¿cuál es el significado de las Coplas de Jorge Manrique, de su lamentación sentenciosa y melancólica? ¿No se cubren de lágrimas los ojos de Hrothgar durante un discurso en Beowulf?⁴⁷

Las leyendas de las Cruzadas ilustran como la épica y la crónica reflejan un *ethos* compartido entre una actividad marcial individual y la exaltación de los preceptos del amor, que quedan reflejados en la belleza y en la ausencia de la figura femenina.

⁴⁷ La tradición irlandesa de lamentación de la muerte tiene raíces muy profundas y ofrece un amplio espectro estilístico. Sus ecos modernos, sin embargo, tienen poco que ver con el valor artístico de, por ejemplo, El Lamento de Art O'Laoghaire a finales del siglo XVIII. Incluso en periodos más tempranos, mujeres como las dos Cre'ides lamentan el ocaso de sus amantes pero, de forma más significativa para este argumento, los poetas bardos lamentaban la muerte de sus líderes y señores y adoptaban el papel de viudas plañideras. De esta forma, resulta necesario destacar la cuestión de si el élego y el lamentador estaban o no generalizados como femeninos. Lo que intento argumentar es que, encuentro ilustrativo el hecho de que el hombre débil es una figura prominente en la literatura del siglo XIV. No tengo las razones que consoliden esta idea, pero sospecho que pudo originarse en la decadencia de una semiótica de la masculinidad. Me pregunto si hay que buscar también razones de tipo religioso en tal atenuación, si la religión imponía determinados modelos de conducta. Quizá se deba realizar un estudio comparativo de la literatura heroica y de la hagiografía y explorar en detalle cómo la influencia eclesiástica pudo tener un efecto de transformación de las narrativas del heroísmo y del amor erótico. La libido de Ricardo I, no es heroísmo, sino santidad. Puede resultar difícil separar la santidad del heroísmo pero la amenaza de la hagiografía

Esta relación de mutua dependencia entre categorías masculinas y femeninas nos lleva al romance y a la elegía, a una visión de la masculinidad en la que el héroe se ve atrapado en las redes de la soledad y del abandono cuando está lejos de su amada. Sir Orpheo pierde su identidad real cuando un elfo adúltero secuestra a su reina y esta monarquía sólo quedará restaurada cuando el rey regrese de la mano de su amada unidos en matrimonio. En The Book of the Duchess, el Caballero Negro de Chaucer descubre con terror la parcialidad de su identidad cuando se enfrenta a la pérdida de la Dama Blanca. En ausencia de amor, tanto Sir Orpheo como el Caballero Negro muestran actitudes genéricamente femeninas, al menos en el mundo caballeresco en el que se mueven, pero lo que todo ello nos sugiere es que, cuando un par complementario se rompe por la ausencia o por la muerte del ser amado, el cuerpo masculino repentinamente solitario, vaga temporalmente por la línea de la dualidad del género. Estos cambios pueden verse aumentados a lo largo del tiempo, como es el caso de las baladas que, generalmente, encierran lo concreto por encima de lo abstracto cuando van pasando de trovador en trovador, pero que pueden, no obstante, alcanzar cuestiones morales como respuesta social, por encima de consideraciones meramente mnemónicas de la historia. La razón la encontramos en Eric Blondel:

“Moral rhetoric is determined by desires, which try to euphemize what is felt to be a forbidden aggression and to slander the thing against which aggression shoves desire. Rhetoric expresses the speaking subject’s affectivity. Toning something down means evaluating it positively in order to impose one’s own desire in spite of the internal or external interdictions; blackening something means slandering in order to acquire power.”⁴⁸

contrapone a sus protagonistas un sufrimiento que se elide, y una resistencia pasiva fácilmente encubierta por la acción, la violencia y la derrota.

⁴⁸ Blondel, Eric, ob. cit., p. 158.

En la corriente de la teología cristiana, la sexualidad erótica queda relegada por un estado de pureza corporal simbolizado en la castidad, y como consecuencia el pensamiento humano queda reprimido en su percepción del Amor, represión que no se materializa en la expresión artística. Así lo encontramos, no sólo en la obra de San Pablo y de San Agustín, en el Simposium de Platón y en los Sonnets de Shakespeare, sino también en los poemas eróticos de los místicos islámicos, Rumi y Hafiz, en las canciones de amor de los poetas bhatki hindúes, cuyo máximo representante es Mahadeviyakka, en toda la tradición judeo-cristiana del Cantar de los Cantares y en los poemas de Teresa de Ávila y San Juan de la Cruz.

En la interacción del capitalismo, de la imprenta y de la diversidad lingüística surge una nueva conciencia nacionalista que fija su diferencia en campos unificados de intercambio y de comunicación en un lenguaje que brota en la naturalidad de las experiencias y que se aleja de los lenguajes de poder. Estos aspectos duales de esencialismo y de moralidad es lo que Althusser analiza como una *estructura de tipo humanista*.⁴⁹ La deconstrucción de un sujeto unificado y autónomo puede ser una abertura en los espacios de articulación y de reconocimiento de los diferentes tipos y formas en los que se manifiesta la subjetividad. Lo que Althusser viene a significar por *interpelación*, siguiendo a Lacan, es un reflejo donde la ideología aclama a los seres individuales como sujetos, quienes se reconocen a sí mismos en la imagen de una ideología dominante. Es la transición de la epistemología a la ontología, de un tiempo simultáneo a un tiempo homogéneo y vacío en los silencios de la Historia, que discurre a lo largo de todo el periodo de la Edad Moderna.

⁴⁹ Althusser, Louis: For Marx: Marxism and Humanism, Penguin, Harmondsworth, 1969, págs. 221-47.

La estructura de tipo humanista, con su esencia universal y su código moral, es una forma de subjetividad ideológicamente construida desde la crítica política, que viene impuesta como simple coerción, como algo que se impone desde las altas esferas de poder y dirige un análisis de los efectos y formas de ese poder en relación con nuestro sentido de una subjetividad constituida de forma subliminal. Ernesto Laclau nos ilustra con esta idea:

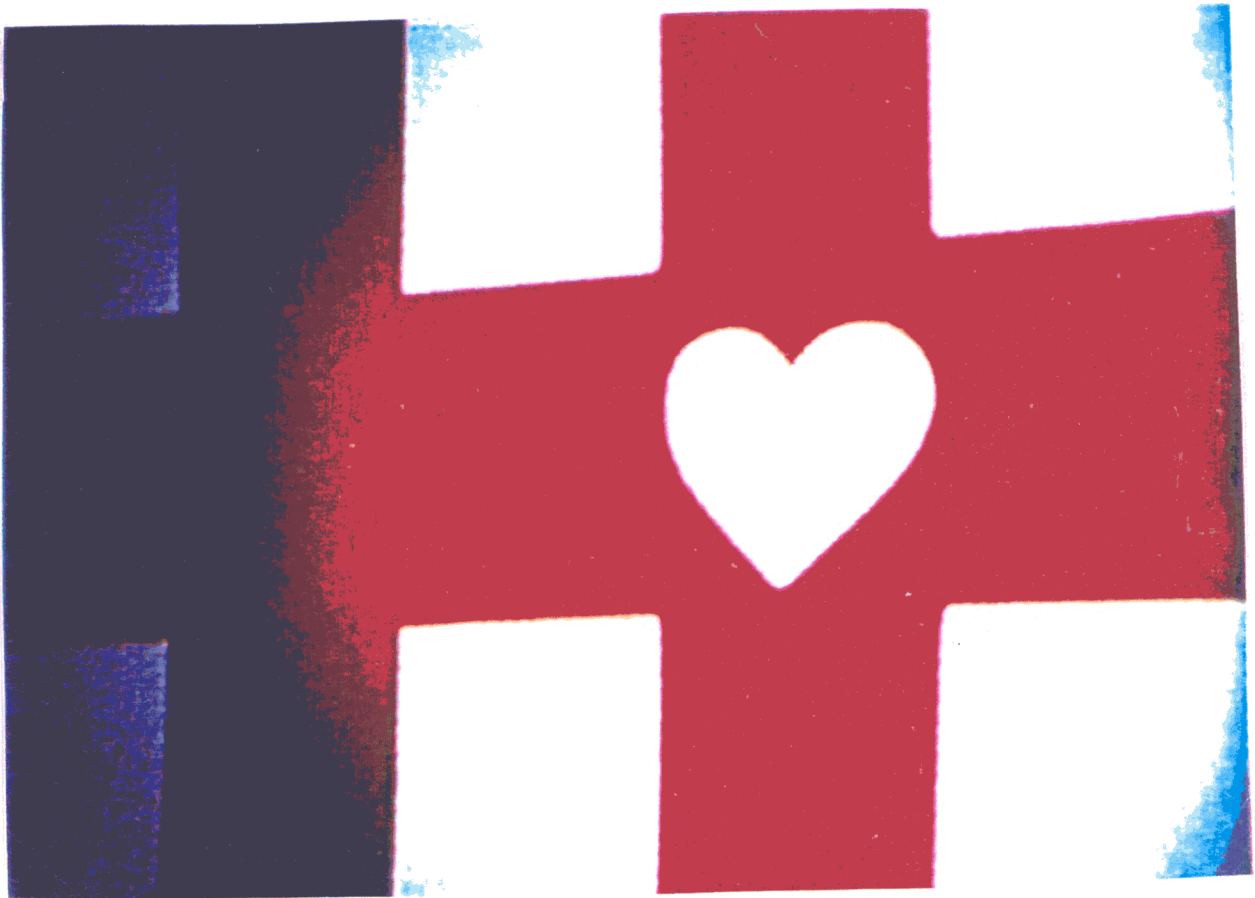
“Mystical discourse reveals something belonging to the general structure of experience: not only the separation between the two extremes of radical finitude and absolute fullness but also the complex language games that it is possible to play on the basis of the contamination of each of them by the other.”⁵⁰

La reconciliación entre el Nominalismo y el Determinismo, de la **libre voluntad humana** y de la **responsabilidad moral** heredada de San Agustín, Boecio y Bradwardine, anuncia una transformación de la política del género en un juicio final brillante y genial. En la curiosidad filo-ontogénica del *topos* de las palabras, se inaugura una nueva reconciliación de los seres que dialogan en una compatibilidad práctica, en un panteísmo ético que concuerda con el proceso creativo de la ciencia humana y donde la Cultura aparece como sustituta de la Religión. Los humanistas místicos intentan evitar los conflictos entre católicos y clásicos y nacen las famosas versiones *a lo divino* de los poetas laicos del Renacimiento. La nueva cultura de la subjetividad penetra en el discurso religioso que intenta dirigir una nueva religiosidad en la intimidad, en una conciencia personal interior que se aleja de la exterioridad medieval.

⁵⁰ Ernesto Laclau: “*On the Names of God*”, en *The Eight Technologies of Otherness*, Golding, Sue, auth/ed, Routledge, London & New York, 1997, p. 262.

El Renacimiento disipa la visión de un alma que determina una finalidad jerárquica y escucha la llamada de un interior parecido al propio exterior, que implica directamente un Yo autobiográfico totalmente ritualizado, y un Tú plenamente codificado. Como la imitación bíblica del Santo Grial se va convirtiendo en una imitación caballeresca de la *imitatio* de la Biblia, el discurso de la doctrina de las Escrituras carece de un significado espiritual ya que, simplemente, se utiliza como recurso literario para valorizar ciertas virtudes seculares y sociales. Cuando el héroe se aleja por caminos impenetrables, puede llegar su ocaso personal y convertirse en un salvaje, en un animal con forma humana.: Ulises, Eneas, Yvain, Orpheo, Amadís, Orlando, Lancelot,... Es un semblante de democratización, de pluralismo pseudo-cultural en el que la transformación actual de la vida material demanda un nuevo radicalismo en la esencia cultural y prescinde de lo que en realidad es la *sustancia*.

Comienza el ocaso de una retórica medieval del amor para dar paso a una relación física entre sujetos que amplía el espacio de una ideología subjetiva. Aquí es donde se sitúa la bomba Guenevere-Lancelot, la célula de una idea en la que el encuentro de los amantes es una unidad personal entre el alma y Dios. En el amor, como en la guerra, todo es válido. Con Guenevere y Lancelot el cuerpo humano deja de ser una alegoría para convertirse en la expresión de una interioridad subjetiva donde la naturaleza cobra realidad en sí misma y responde a preguntas científicas, abandonando poco a poco viejas supersticiones de la tradición. Si todas las cosas tienen la voluntad y los signos de Dios será necesario un pequeño desplazamiento para llegar a creer que esos signos tienen un espíritu interior que va más allá de los límites anatómicos y territoriales que inscriben los cuerpos y las mentes.



*Es muy dulce el silencio de esta hora;
hay algo en el jardín que tiembla y llora.*
(ALFONSINA STORNI)

III

PASIÓN//RAZÓN

Una de las funciones esenciales de la crítica literaria es la de insertar a los clásicos en la órbita de las preocupaciones contemporáneas. El sentido originario de los textos ha de sumergirse en las significaciones que aportan las distintas épocas en los periodos de transición histórica. Las obras maestras de la literatura universal, y los episodios históricamente significativos, enseñan sus claves esenciales y dialogan desde su ayer, más o menos remoto, con el hoy finisecular, para mostrarnos cuánto hay de permanente en la evolución humana, y en la capacidad de resolución a la hora de afrontar y de descifrar los enigmas y los problemas de cada momento. La vieja distinción entre la eternidad divina y la temporalidad secular se desvanece cuando la religión se hace política y el culto se transforma en espectáculo. En el mundo contemporáneo la fe privada se ha hecho pública, en un proceso donde la Iglesia se confunde con el Estado.

Habermas señala que la Razón de la Ilustración como principio universal, tendía a marginar y a oprimir en nombre de la libertad occidental, proponiendo mantener el significado del razonamiento mudo como una evaluación interior de las normas sociales, como una estructura normativa que define la actividad humana de unos sujetos de la historia, y que se aleja de un sistema transcendentamente ilustrado.¹ Su argumento se basa en la interacción humana dentro de un contexto cultural, cuyo canal de comunicación es un *discurso de la ética*, como principio abstracto que diseña los elementos pragmáticos de la plática argumental. Es obvio que, Habermas, se aleja de una línea de pensamiento tradicional ilustrado, especialmente de Kant, que no hace referencia a los intereses particulares de unos individuos específicos. El principio de las decisiones éticas es universal, como toda la filosofía de Kant, y el aspecto más importante de este argumento es que combina aspectos transcendentales y pragmáticos. Habermas indaga en las presuposiciones de conversaciones cotidianas, y en ellas sueña con hallar las necesidades reales de una pragmática del discurso.

Éste es un proceso que también se experimenta cuando intentamos descubrir la vida en sus agregados colectivos. La exploración nos conduce hacia dos universos opuestos que divergen en las perspectivas. La huella del hombre faústico es profunda, y a veces dolorosa, cuando emerge una nueva realidad con un doble movimiento de globalidad social y de unidad filo-ontogénica. Entre el historicismo de lo heroico y el historicismo existencial fluye una nueva corriente de materialismo cultural que se origina en una experiencia estética individual, en el dinamismo de una actividad cognitiva y de una energía lingüística que nos impulsa en la vorágine cultural.

¹ Habermas, Jürgen: Moral Consciousness and Communicative Action, MIT Press, Cambridge, 1990.

Es una nueva relación entre lo personal y lo histórico, un nuevo efecto del sistema social como estructura, como una cadena de elementos afectivos de la conciencia, del poder del pensamiento, de la caracterización y de la metáfora, una nueva experiencia que Raymond Williams denomina, *structure of feeling*.² El nuevo historicismo confía en las voces que vienen de lejos y que van acercando al ser individual y privado a la comunidad del mundo, verificando su significado como forma de articulación literaria y como experiencia de lo que supuestamente vivimos y sentimos. La visión racionalista del discurso literario, digamos, el conocimiento, se ilumina con una innovadora ideología materialista del poder en un proceso consciente de producción de significado, y a través de una especificidad del determinismo cultural. La historia es la conciencia del género humano, la concordancia de las creencias sobre el deber y sobre Dios. Desde que Palas Atenea alumbró el poder de la deducción y del cálculo, desde que la razón se convierte en arte, hay un movimiento que desarrolla la actividad creadora del hombre. No es suficiente con crear el sujeto; es preciso determinar el objeto.

Cuando Geoffrey Hartman analiza la estructura tropológica de la voz literaria y observa que, “there is always something that violate us, deprives our voice, and compels art toward as aesthetics of silence,” refleja una cierta insensibilidad en el tratamiento del concepto de género.³

² Cora Kaplan realiza un brillante estudio del significado de la *structure of feeling* en el ensayo titulado: ““What We Have to Say”: Williams, feminism and the 1840s”, en Cultural Materialism, Christopher Prendergast, ed., University of Minnesota Press, Minneapolis, 1995, págs. 211-236.

³ Hartman, G.: Beyond Formalism, Literary Essays 1958-1970, Yale University Press, New Haven, 1970, p. 353.

Hartman asume la postura de un Yo privilegiado que interpela a un Tú conocido que comparte su punto de vista, además de considerar que la oscuridad misteriosa femenina es un mecanismo que nos conduce a una venganza premeditada generada en una interacción dialéctica de **dos cuerpos**, el cuerpo físico ausente y la presencia real de un cuerpo social, que se definen como mito y como metáfora, cuyo intrincado diseño lingüístico y literario tiene su origen en la tragedia que supone la elisión de la existencia.⁴ El Yo y el Tú son sombras intensas, una disolución gramatical o conceptual de las distinciones entre sujetos y objetos, identidades inestables que muestran la totalidad de una axiología en el universo cerrado de los sentimientos. La voz divina es la patente de un nuevo historicismo de la hegemonía patriarcal. Dios guarda silencio ante las nuevas voces de emancipación del materialismo cultural. Ernesto Laclau nos ofrece una buena explicación de este proceso:

“If the experience of what we have referred to in terms of the dual movement materialization of God/deification of the concrete is going to live up to its two sides, neither the absolute nor the particular can find a final peace with each other. This means that the construction of an ethical life will depend on keeping open the two sides of this paradox: an absolute which can only be actualized by being something less than itself, and a particularity whose only destiny is to be the incarnation of a sublimity transcending its own body.”⁵

La universalidad abstracta resulta impotente en un mundo de “*diferentes*”, y a la universalidad concreta sólo se llegará si una humanidad común que nos iguala es capaz de integrar las diferencias.

⁴ En relación a este punto debemos recordar el poema de Federico García Lorca, “*Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías*”, dividido en cuatro partes: “La cogida y la muerte”, “Sangre derramada”, “Cuerpo presente” y “Alma ausente”. Éstos dos últimos títulos expresan la dicotomía presencia/ausencia como metáforas de existencia y muerte.

⁵ Laclau, Ernesto, ob. cit., p. 264.

El género es, además, una estructura compleja donde se producen diferentes masculinidades en un mismo contexto social. Las relaciones genéricas incluyen relaciones entre hombres: relaciones de dominio, de marginación y de complicidad. Una hegemonía de la masculinidad implica otros modelos de masculinidad contradictorios, tal y como Freud lo describe cuando subraya ciertos rasgos femeninos en la personalidad masculina y trazos de masculinidad en el carácter femenino. Para Lacan, sin embargo, las acciones individuales en la cultura reflejan el esfuerzo por alcanzar un sentido de totalidad en el cual, el lenguaje expresa el deseo individual del retorno a lo Real donde no hay ausencia sino que cada sujeto anhela una integración absoluta con todo aquello que le rodea.⁶

Efectivamente, valorarse por diferenciación genera el antagonismo de oponerse a otros, y es obligado reconocer que la destrucción del oponente se lleva a cabo, generalmente, por un desencadenamiento de odio y violencia. La voz artística femenina no roba el lenguaje masculino sino que amplía su nivel de significación en una extensión que la cultura masculina asume absolutamente como único género de creación. Sin embargo, tendemos intuitivamente hacia la *unidad* en la ingenuidad de pretender alcanzarla suprimiendo a aquél de los antagonistas que nos parece más indeseable, utilizando el dualismo yo/no-yo sin suponer que esa dualidad es el *ego* nuclear de nuestra representación corporal, de nuestro *opus*. El cuerpo es la premisa humanista de una esencia universal del *hombre* como concepto unitario. Esta idea sitúa el género femenino en un estatus contradictorio dentro y fuera de la cultura como signo y como persona.

⁶ Lacan, Jaques: "Intervention in Transference" en Dora's Case: Freud, Hysteria, Feminism, Charles Bernheimer & Claire Kahane, eds., Columbia University Press, New York; Virago, London, 1985, págs. 92-104.

La sociedad procede de una familia, cuya estructura armónica es la figura femenina. Isis es la primera palabra y la última en Egipto; Isis es la Reina que reina. La mujer se convierte en metáfora de presencias y de ausencias. Es cierto que las voces de los discursos feministas han limitado sus miras prácticas y teóricas al apuntar reiteradamente una serie de condiciones históricas patriarcales que han determinado la evolución de nuestra cultura, sin percibir de manera objetiva que esas mismas condiciones son las que han albergado las pautas de esa evolución que en todo ha ido beneficiando al pensamiento humano. Esta reflexión objetiva es la que debe extender el mundo de nuestra percepción, sin limitarse a fanatismos religiosos, políticos o ideológicos. Largos siglos de historia nos separan de un predominio femenino en las sociedades primitivas, y de la evidencia de Enheduanna como la primera poetisa de la historia,⁷ y aún, hoy en día, la mujer artista sigue preguntándose cuál es la razón por la que los grandes escritores y filósofos de la historia occidental, citemos por ejemplo, Aristóteles, Shakespeare, Milton y Freud, representan su propia ansiedad de acceso al lenguaje en una mistificación de la violencia, en la que la víctima es la mujer. La imaginería artística y literaria de los autores reconocidos como tal, forman parte de un humanismo y de un compromiso social cuyo legado cobra igual importancia en el seguimiento de la diferencia genérica.⁸

⁷ Enheduanna era la hija del rey Sargon de Akadia y una de las sacerdotisas más importantes del Templo de la Luna en Ur (2300 a.C.). A la muerte de su padre pierde su cargo, invocando a la diosa Inanna para hacerle partícipe de la injusticia: "My beautiful mouth knows only confusion Even my sex is dust."

Ver: <http://www.uky.edu/ArtsSciences/Classics/gender.html>

⁸ ¿Qué es un autor? Para Foucault, "El autor es sin duda aquel a quien puede atribuírsele lo que ha sido dicho o escrito. Pero la atribución -incluso cuando se trata de un autor conocido- es el resultado de operaciones críticas complejas y raramente justificadas. Las incertidumbres del *opus*". De igual forma, "escribir era cumplir el retorno, volver al origen. De ahí la función mítica de la literatura; de ahí el privilegio otorgado a la analogía, a lo mismo, a todas las maravillas de la identidad". Ver: "*Qu'est-ce qu'un auteur*", **Bulletin de la Société française de philosophie**, año 63, n° 3, 1969; Ver: *Le langage de l'espace*, **Critique**, n° 208, abril, 1964, p. 378.

La experiencia de la historia se puede considerar como una relación entre un sujeto individual en el presente y un objeto cultural en el pasado, digamos, como una experiencia fundamentalmente estética imitando una textualidad basada en la tensión entre identidad y no-identidad. Es la historia la que nos ha enseñado que el arte siempre conlleva el recuerdo de una ansiedad de ruptura y de violencia en periodos de transformación y de cambio. La mujer lucha contra el hombre para extender su cuerpo político, limitando así una esclavitud sexual y una inseguridad genérica y oponiéndose al destino adverso de su anatomía. Las visiones tan completas de la naturaleza humana que nos han aportado las plumas masculinas vienen complementadas por la creatividad de las plumas femeninas. No resulta difícil suponer de qué modo esta incesante tensión de contrarios puede provocar el malestar individual y favorecer el caos social. Y esto amenaza con perdurar hasta descubrir las fuentes de un altruismo constructor que unifique la diferenciación.

Para Lacan, el sujeto no es un ser coherentemente unificado, un individuo único, sino que por el contrario es nuestra subjetividad la que se refracta en una dialéctica recíproca e irreductible de alienación, lo que significa que el sujeto se constituye en el ámbito simbólico del lenguaje.⁹ Virginia Woolf nos insta a percibir los obstáculos y a ver que lo principal es la internalización de las imágenes de sexo, de sangre y de violencia representadas en el cuerpo femenino.¹⁰

⁹ Benvenuto, B. & Kennedy, R.: The Works of Jaques Lacan: An Introduction. Free Asociation Books, London, 1986, p. 55.

¹⁰ Virginia Woolf describe su propia experiencia cuando lucha para que su voz y su obra no se viesan silenciadas o censuradas en: "*Professions for Women*", en The Death of the Moth and Other Essays (1942). Está reeditado en: Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1970, págs. 235-242. También hay una versión anterior del mismo ensayo: "*Speech of January 21, 1931*", publicado por Mitchel A. Leaska en: The Pargiters: The Novel-Essay Portion of the Years. Harcourt Brace Jovanovich, New York, 1977.

Más allá de la identificación personal, podemos tener la tentación de intentar hallar en la literatura respuestas a muchas de la incertidumbres que origina la división radicalmente política de lo masculino y de lo femenino, debiendo analizar las huellas de la influencia y de la presencia de esos niveles de significación insertados en las grandes obras de la masculinidad, que ocultan en sus narrativas préstamos y contribuciones de una femineidad evidente. Este ejercicio de camuflaje artístico ha dificultado durante muchos siglos la ruptura de las fronteras que, categóricamente, han ensalzado el género del hombre en detrimento de la sexualidad y del género de la mujer. El traumatismo consecuente a estas imposiciones, digamos *morales*, se convierte entonces en generador de represiones, cuyos efectos en la salud física y social conocemos muy bien.

Sin embargo, podría haber excepciones: la huella de la Eva de Milton nos puede conducir a una extensión del dilema de la mujer en una cultura masculina a través de los versos de Emily Dickinson; las tragedias familiares de Shakespeare nos sumergen en la profecía matriarcal cinematográfica de Emma Thompson; la sexualidad frustrante de Freud queda relegada ante el erotismo libre de tabúes en la fotografía de Cindy Sherman, y la filosofía más profundamente masculina de Aristóteles genera el brillante pensamiento liberal de Victoria Camps. Al igual que los hombres, la mujer siente una especie de ansiedad de acceso al lenguaje, especialmente, el lenguaje que habla de un cuerpo que sobrelleva el riesgo de una sexualidad escondida pero siempre sentida, como una premonición del concepto de violencia que expresan los *patterns* más relevantes de una jerarquía legítima, que estructura los aspectos esenciales y universales del pensamiento humano.

En los estudios de René Girard, el origen del pensamiento simbólico y del lenguaje radica en el mecanismo por el que una comunidad expone su propia violencia.¹¹ La violencia del movimiento atómico se relaciona con la naturaleza arbitraria de los signos, sacrificando a una víctima marginal de la cultura. Para Girard, el aura de misterio y de santificación que envuelve las relaciones sexuales maritales es la forma de señalar la necesidad humana de establecer ciertas concordancias con la violencia. La violencia también queda implícita en la idea de Lévi-Strauss cuando afirma que, “marriage is the archetype of exchange, and women are exchange objects valuable *par excellence* whose transfer between groups of men provides the means of binding men together.”¹² La anatomía femenina y su intelecto templan el carácter masculino, armonizando una identidad de dominio sexual y cultural con la apropiación violenta del cuerpo y el lenguaje del Otro, donde la palabra unión, que acecha el fondo de todos los espíritus, amenaza con estallar originando la fatalidad de la división y la disolución del concepto de género. Analizar la estructura de las relaciones del género es una forma de enfatizar que la duplicidad cultural se extiende más allá de lo que supone el encuentro existencial entre varones y féminas. Es una estructura a gran escala en la que se implica la economía y el estado junto a la familia, la ética y la moral, lo que adquiere una dimensión de relaciones concretas, no sólo en la vía de constitución del sujeto sino, también, en la formación de una comunidad de sujetos que permita alcanzar ese anhelado ideal de globalidad.

¹¹ Girard, René: Violence and the Sacred, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978, p. 235.

¹² Lévi-Strauss, Claude: The Elementary Structures of Kinship, Rodney Needham ed., Beacon, Boston, 1969, p. 483.

1. _____ Ginecocracias Medievales _____

Las mujeres, como seres históricos, tenemos pocos antecedentes. Artemisa, reina de la ciudad de Halicarnaso, lucha contra los Persas. Tucídides se olvida prácticamente de las féminas en la Historia de la Guerra del Peloponeso. Cuando la ciudad cae en manos del enemigo, sus mujeres sufren la esclavitud, como ocurre con la caída de Troya y al igual que las mujeres de Melos, cuando su isla fue sometida por los griegos en el 416 a.C. Si la ciudad lucha, las mujeres no dudan en asir cualquier arma que esté a su alcance. En La Ilíada, Aquiles y sus hijos defienden la ciudad luchando en lo alto de sus murallas y esta escena genérica se relaciona históricamente con el asedio de Plataea, en el que las mujeres arrojaban piedras y tejas a los invasores desde los tejados, sin olvidar a las espartanas, cuyo fanatismo patriótico era famoso.¹³ Tampoco encontramos muchas evidencias históricas de la evolución cultural de la mujer como plenos *sujetos del conocimiento* que hayan destacado en filosofía, matemáticas, medicina o astronomía.

¹³ También lo fue el de las atenienses que, al menos en una ocasión, imitaron los procedimientos públicos de sus maridos: los hombres habían lapidado en la asamblea a un concejal hasta la muerte cuando propuso capitular con Persia en las Guerras Púnicas; las esposas de los lapidarios corrieron a casa del muerto y asesinaron a su esposa e hijos por el mismo procedimiento.

Cuando nos referimos a una elisión de la existencia tautológica femenina en el curriculum histórico de la cultura occidental, estamos cuestionando el afán por ocultar la existencia de un extenso patrimonio cultural producto del *sujeto del conocimiento* femenino, que engrosa y extiende una creatividad que siempre parece haber tenido rúbrica masculina. Puede resultar adecuado un acercamiento al reprimido *genre* femenino mediante la lectura o relectura de las huellas de lo que ha sido reprimido, estrategia inicial para la producción o invención de una diferencia sexual, no como concepto en la identificación del sujeto, sino como *existencia material* de la subjetividad.¹⁴ Autores y héroes se han ido rindiendo ante la evidencia de que la figura femenina no sólo es un ser consciente sino que, además, su presencia es absolutamente necesaria en la configuración biológica, social y política del urbanismo cultural. Para Barbara Johnson, “the differences between entities are shown to be based on a repression of differences within entities.”¹⁵ La aportación del género femenino va más allá del simple don de la reproducción, y su resistencia al dominio de la masculinidad y de la racionalidad en la cultura encuentra un camino de expansión en el drama, la parodia, la evasión, el ilogismo y la duplicidad. Su denominador común es un sentimiento de participación, de identidad, de pertenencia a un Todo que desborda los límites de una individualidad, que oscila entre estados antinómicos en la guerra cósmica entre el Bien y el Mal, la luz y la oscuridad, Ormazd y Ahrimán.

¹⁴ **Genre** en francés tiene dos significados: uno es género y el otro es sexo. De acuerdo con Irigaray, estamos acostumbrados a pensar que solamente hay un género que puede abarcar la existencia humana. Sin embargo, Irigaray proclama que esa idea es el resultado de la represión del *genre* femenino. El género humano, lo que frecuentemente consideramos como nuestra identidad, aparece como neutral en la sexualidad, pero de hecho es masculino.

¹⁵ Johnson, Barbara: The Critical Difference, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1980, p. x.

Reclamar un derecho justo, como es el del reconocimiento de la libertad de expresión femenina ya sea en literatura, pintura, arquitectura o en cualquier disciplina artística, no ha de ser equivalente a perder el sentido de la proporción argumentando constantemente que los criterios de radicalidad y de innovación son simples criterios masculinos. Personalmente, no tengo ningún reparo en aceptarlos en períodos históricos determinados en los que, sin lugar a dudas, promovieron toda una nueva percepción del mundo, no sólo formal, sino también moral. Si el discurso feminista más estricto cree que estos criterios están periclitados, tendrán que decidir por cuáles los suplen, y la respuesta no está tan clara. Lo mismo deberemos decir de los discursos estrictamente masculinos. Pretender que existe un discurso neutralmente masculino es mera utopía.

Hombres y mujeres interpretamos el mundo de manera distinta y es lógico que ello se filtre, consciente o inconscientemente, en la disciplinas teóricas. Si se toma como una teoría excluyente, el feminismo cierra el campo de visión y de interpretación. O bien, sencillamente, lo distorsiona en un puritanismo exarcebado y en un rousseanismo generalizado. De igual forma sucede cuando se invierte este proceso y el género reprimido se convulsiona y distorsiona las estructuras. En todo proceso de represión, siempre quedan reminiscencias de lo que ha sido reprimido, las cuales funcionan como semillas regenerativas de un nuevo proceso de creatividad y de evolución de la humanidad. No obstante, la relación de la mujer con un nivel de autoridad es siempre problemática, a pesar de que actualmente hay un gran interés en la investigación de lo que Elaine Showalter denomina *gynocritics*.¹⁶

¹⁶ Showalter, E. ed.: ~~The New Feminist Criticism~~, Virago, London, 1986, págs. 125-143.

La victoria contra la cultura islámica sobrepasa lo que supone la defensa de la religión católica; es una victoria contra la expansión cultural del cuerpo y del raciocinio matriarcal, sin que por ello se hayan borrado las huellas, escasas pero decisivas, de un legado cultural *genéricamente femenino*. En la determinación de un poder predominantemente masculino, siempre están las sombras femeninas que acechan en la oscuridad permaneciendo en silencio, mientras contemplan como el hombre roba e inserta en su obra el arte, la ideología y cualquier tipo de actividad intelectual producto de una visión del mundo contemplado con bellos ojos de mujer. Me atrevería a sugerir que el poderoso anti-feminismo del Cristianismo es el resultado de un cierto reconocimiento de las aportaciones de la voz femenina, de la lectura y del análisis de los comportamientos de la mujer en la historia, de todo aquello que ha contribuido a la expansión de la cultura masculina. Cualquier intelectual que se preste como tal, dudo que haya ignorado el patrimonio socio-cultural en general, y el de la mujer en particular, aunque su curiosidad se haya mantenido en un cauteloso silencio público y en la negación de una validez evidente. Hemos argumentado que la actividad intelectual patriarcal ha podido influir en obras decisivas que han originado el feminismo más transcendental del siglo XX. Pero el proceso pudo tener un carácter inverso en el establecimiento de una cultura potencialmente cristiana y masculina. Las convenciones y los géneros no son del todo arbitrarios, sino que tienden a reflejar las capacidades innatas de la mente, lo que significa que los textos de una tradición oral no son productos *naturales* inalterables en el entorno social. La variación limitada que se construye en una canción o en una recitación queda sometida a un contexto social específico que implica una función social inscrita en la línea del tiempo, de acuerdo a una audiencia determinada y a unas tendencias que se asocian a la evolución de la cultura.

Pero, ¿en qué lugar de la historia cultural se sitúan las voces clásicas y medievales de una literatura genérica y esencialmente femenina? De los tres libros de elegías que se han atribuido al nombre de Tibulo, los dos primeros son los que proceden de él. En el libro III puede haber inclusiones de elegías amorosas que los analistas coinciden al apuntar a Sulpicia, sobrina de Mesala y familiarizada con el círculo literario al que se asocian Tibulo y Ovidio, como autora real. Sulpicia es única al expresar el amor de una mujer por un hombre, y sus elegías continúan la tradición de mostrar las emociones contradictorias del amor en una amplia gama de situaciones convencionales, sin caer en las trampas de la metáfora autobiográfica. “Las composiciones de Sulpicia resultan algo único en la literatura romana por su espontaneidad, no estorbada de ninguna disciplina artística” -escribe Bieler.¹⁷ Los disturbios emocionales que produce la ausencia de Cerinto, encierran el mismo significado genérico que la ausencia de Lesbia, Cynthia y Delia, pero sus versos quedan insertados en la obra de Tibulo, por lo que su voz femenina como crónica literaria queda relegada y alienada en la antropología estructural.¹⁸ El mismo cuerpo de conocimiento puede generar un nuevo texto en una misma tradición.

Me sorprende que en los múltiples análisis y traducciones de textos clásicos y medievales que estructuran las Humanidades humanas, resulta muy difícil encontrar evidencias reales, en sentido práctico y teórico, de los versos de Sulpicia o de Wallada, de la influencia de la obra de María de Francia, de Julian de Norwich y de Cristina de Pizán en temáticas medievales.

¹⁷ Bieler, Ludwig: Historia de la Literatura Romana, Gredos, Madrid, p. 236.

¹⁸ Su caso no es diferente al de la poetisa Wallada, hija del califa omeya Al-Mustakfi, en la España de los taifas, cuya lírica se inserta en una epístola del poeta Ibn Zaydun, que estaba enamorado de ella, para ridiculizar al visir Ibn ‘Abdus, con el que Wallada finalmente se casa.

La audiencia medieval va a estar marcada por la ideología cristiana, pero la tradición oral de soldados, caballeros y trovadores supone una interacción y una asimilación de una extensa variedad de códigos culturales, literarios y lingüísticos, en los que se entremezclan una amalgama de sentimientos y de misterios humanos que oscilan entre el amor a Dios y el amor a la Dama, en la duplicidad que origina la devoción religiosa de la tradición cristiana, junto al erotismo romántico de la mitología celta y el neo-platonismo. Si la subjetividad axiológica es la fundamentación que conduce a una explicación del cómo y el porqué de la conducta humana, deberemos analizar el nivel de desarrollo de las posibilidades de captación de ciertos valores como la verdad, la belleza o el bien, digamos, las actitudes intangibles de cada individuo. Lo que obtenemos de las manipulaciones de las leyendas clásicas y medievales es una reproducción compleja de la naturaleza humana, tanto masculina como femenina, que sucumbe en la narración ante pasiones imperfectas como son, el orgullo, la venganza y la lujuria, luchando abiertamente en contra y a favor del pecado. Esta lucha es la que pone en evidencia lo que E.Reiss define como: “the inconsistency of humanity.”¹⁹

Para David Rubin, la tradición oral, que es dependiente de la memoria como evidencia de su existencia, debe tener en cuenta ciertas limitaciones de la capacidad humana para memorizar, por lo que la transmisión de los valores legendarios están sometidos a facultades mnemotécnicas y a los detalles que persisten en la memoria colectiva.²⁰ El poder de estas limitaciones es tal, que los textos orales no tienen que recordarse palabra por palabra, sino que se reconstruyen en cada representación de acuerdo a una tradición y a un conocimiento de las convenciones en la competencia de la voz que recita.

¹⁹ Reiss, Edmund: Sir Thomas Malory, Twayne Publishers, New York, 1966, p. 179.

²⁰ Rubin, C.D.: Memory in Oral Traditions, Oxford University Press, New York, 1995.

Mitos y leyendas han testificado la capacidad del género femenino para gobernar y guerrear. Ninguna leyenda es más fascinante que la de las Amazonas, aquellas guerreras a las que todos los héroes, desde Aquiles a Heracles, estaban obligados a vencer. Teseo es quien lo consigue cuando las chicas invaden Ática, y esta victoria es decisiva en el establecimiento de la democracia ateniense.²¹ También aparecen mujeres legendarias en las Historias, de Herodoto. Sin embargo, en la visión histórica de Herodoto, ni los acontecimientos ni sus causas han ido más allá de lo que el ser humano ha controlado o ha dominado públicamente en un ejercicio estrictamente político. En los Anales de Tácito encontramos a Boudicea, la reina de una tribu celta del este de Gran Bretaña que se alza en contra de los romanos durante los años 60-61 d.C. a la muerte de su esposo Prasutagus. Su liderazgo militar se extiende a las demás tribus de Gales y del Norte de la Isla, proclamando que su rebelión tiene como objetivo, “vengar como una de las demás mujeres del vulgo la libertad perdida, el cuerpo molido a azotes, y la virginidad quitada a sus pobres hijas; habiendo pasado tan adelante los apetitos desordenados de los romanos, que ni a los cuerpos, ni a la vejez, ni a la virginidad perdonaban, violándolo y contaminándolo todo.”²² Ovidio, Ibn Hazm, Dante, Petrarca, y Chaucer, entre otros, plantean relaciones innovadoras entre los sexos, en las que se imponen una serie de códigos, de rituales amorosos, de diálogos paritarios entre hombre y mujer.

²¹ Se han encontrado unas rodilleras de cerámica que las atenienses se ponían para cardar la lana. Lo curioso de estas protecciones es que por un lado, las Amazonas aparecen representadas en una imagen de disposición a la batalla pero, por su reverso la imagen se invierte y vemos tejedoras atenienses hilando pacíficamente en sus hogares. Estas yuxtaposiciones también las encontramos en vasijas donde aparece una escena de un cortejo homosexual entre hombres y adolescentes en el gimnasio por un lado y, por el otro un cortejo heterosexual entre hombres y mujeres aparentemente respetables (ni prostitutas ni cortesanas.)

²² Cayo Cornelio Tácito: Anales del Imperio Romano, Iberia, Barcelona, 1985, p. 338.

La tradición oral en Europa comienza a tomar forma y sustancia en la corte del Duque Guillermo IX de Aquitania y llega a su máximo esplendor en los dos reinados de su nieta Leonor, que a los quince años se casa con el rey Luis VII de Francia y a los treinta con el príncipe Enrique II de Inglaterra. El matriarcado social y cultural de la corte de Poitiers se rompe con la irrupción violenta de Enrique de Inglaterra que rapta y encarcela a Leonor en el año 1174, año en el que la expulsión de todas las mujeres de la corte, supone el desmembramiento del poder y de la influencia femenina en toda Europa. Su abuelo, que fue apodado como Guillermo el Trovador, se convirtió en el primer poeta lírico francés y no dudó en adaptar el cuadro estrófico del zéjel a un dialecto neolatino. Sabía árabe y lo empleaba para disimular expresiones crudas en el tratamiento de los temas amorosos y de la sensualidad. Al parecer lo aprendió de los prisioneros musulmanes capturados en Barbastro en 1064 por los príncipes cristianos que tomaron la ciudad, entre los que figuró Guillermo IX. Su hijo y heredero, Guillermo X, también fue gran admirador de tierras españolas, y murió repentinamente en el Camino de Santiago, lo que sentó en el trono a Leonor, que fue reina del Norte (Inglaterra) y del Sur (Francia).²³

El Cristianismo lucha contra el Islam elevando el estandarte del fervor religioso, que a su vez es una lucha cuerpo a cuerpo para limitar y reprimir el poder político femenino que extendía su influencia desde el gobierno de Leonor de Aquitania y el imperio de al-Andalus.²⁴

²³ AAVV: Historia de España, Labor, Barcelona, 1984, vol. III, págs. 273, 400, 407.

²⁴ Resulta curioso comprobar que el matriarcado de la corte de Leonor de Aquitania, y más tarde el de su hija María de Francia, pudo tener influencias de la sociedad igualitaria de los celtas pero también, del matriarcado en potencia que surgió en las cortes beréberes y en el reinado almorávide de la España Musulmana del siglo XI, en cuya cultura la mujer ocupó siempre un lugar preponderante en el medio familiar y en el aparato social.

El *ethos* de una actividad marcial femenina en la corte de Leonor viene representado cuando la Reina aparece en la catedral de Vézelay vistiendo como una Amazona sobre un caballo blanco, junto a una tropa de soldados a los que insta para luchar en la Segunda Cruzada. La iglesia agradece la aportación de soldados, pero queda estupefacta cuando entre esos cientos de guerreros se encuentra un ejército de más de 300 mujeres dispuestas a luchar. Al igual que los romanos sofocan el levantamiento de Boudicea, la cristiandad ahoga los ecos matriarcales medievales y, desde los púlpitos, florecen discursos misóginos que vuelven a marcar el poder del cuerpo femenino con el sello del pecado, de la impureza, de la culpabilidad de la mortalidad y de la incapacidad de luchar. ¿Cabría la posibilidad de una influencia de las voces de Sulpicia y Wallada, y de leyendas legendarias de mujeres guerreras como la de Boudicea y las Amazonas, en la última ginecocracia europea? Una posible respuesta a estos interrogantes nos la aporta Naomi Segal:

“Writing from within a world where her utterance has never had authority, it is perhaps possible for a female author to deal differently with the character whose voice she borrows.”²⁵

La metafísica silenciosa de Lesbia, Corina, Mónica, Eva, Beatriz, y Laura se diluye en un sentimiento onírico y en una evocación del amor que inundan el corazón y el intelecto de los caballeros que retornan de Tierra Santa, aprehendidos de los poemas eróticos de la literatura musulmana, hispana y judía, que aprenden y recitan a lo largo y ancho de la Europa cristiana.

²⁵ Segal, Naomi: Modernism and the European Unconscious, Peter Collier & Judy Davies, eds., St. Martin's Press, New York, 1990, p. 106.

María de Francia es digna heredera de su madre y hace revivir el *ethos* feminista de los celtas y los árabes españoles en la Europa cristiana protegiendo la actividad literaria durante su reinado. El reinado de María de Francia aplaca durante algunos años la ira masculina poniendo en práctica a partir de 1181 el experimento social ginococrático iniciado por su madre. El amor cortés sobrevive, pero evoluciona de forma distinta. Chretien de Troyes y Andreas Capellanus trabajan bajo la supervisión y dirección de la propia María, que también recopila y escribe numerosos *Lais*. Esencialmente, su mecenazgo de la poesía erótico-amorosa, constituye una liberación sentimental que el nuevo orden político-religioso se obsesiona por limitar y acallar. Posiblemente, en la biblioteca que Leonor legó a María, bien pudieran hallarse manuscritos de la literatura griega, latina y andaluza y, quizás, el lujo y la cultura del último matriarcado occidental pudo verse influido, no sólo por el esplendor islámico, sino también por los versos de Wallada, que pregonaba un amor que prescindía de los escrúpulos de la moral masculina, por las elegías de Hafsa bint al-Hayy al-Rukuniyya, llenas de tierna melancolía y amores trágicos, y de la prosa rimada de las hermanas Hamda y Zaynab, hijas de un maestro de Guadix, que cantaron un amor en contra de las reglas sociales. A pesar de la represión, el ideal amoroso de veneración a la mujer alcanza un enorme grado de popularidad y la obra de Capellanus, El Arte del Amor Cortés, es enormemente difundida en numerosas traducciones que en épocas posteriores vertirán el significado del amor a la dama humana en el amor a la dama divina de la Cristiandad: la Virgen María. En los *Lais* de María de Francia se incorporan detalles sobrenaturales y fantásticos, actitudes comparativas del hombre y de la mujer en el tratamiento del Amor que tienen como objetivo entretener al lector, sin pretender inscribir en el texto una determinada ideología.

En los lugares donde se concentraba el poder político y social de la mujer, el *ethos* gineocrático de la literatura amorosa, ética y estética, encontró un contexto y un lenguaje para expresar abiertamente la *divinidad* del cuerpo femenino, en una red de interconexiones multiculturales que pudieron originar la construcción estética del Amor, en su interpretación contemporánea, como concepto que iguala la relación entre los sexos que, esencialmente, es un atributo que caracteriza a todos los individuos en una nueva dimensión estética, solidificando las bases del juicio moral y de la conducta de la naturaleza humana. Los romances de Lanval, Guigemar, Chaitivel y Chevrefoil, *interpelan directamente al lector/auditor*, estrategia a la que también recurre la literatura medieval europea desde Islandia hasta Italia. La idea se extiende rápidamente a finales del siglo XIV, y así lo observamos en el Decameron, de Bocaccio, y en la obra de los hermanos Limbourg, donde la verosimilitud y los detalles realistas se combinan y enriquecen en una visión de la realidad inspirada en los trabajos de Ovidio y Francisco de Asís, donde se intenta plasmar que la *realia* del mundo natural puede leerse como un libro que revela el significado oculto de los designios de Dios. Esta empatía abre una estrecha grieta por la que fluyen el cuerpo, la mente y el conocimiento del género humano, entre una Razón sumida en la carencia de pasión y una Pasión categóricamente racionalizada que pudo desembocar en el *cogito ergo sum* cartesiano, fundamento esencial de la Cultura Moderna.

2. _____ Pasión y Adulterio _____

Los precedentes del idealismo de la filosofía burguesa, retomando el pensamiento de Althusser, habían dependido de una concepción de la naturaleza humana que era transparente en sí misma y prisionera del *cogito* cristiano de la filosofía escolástica. Locke y Berkeley profetizan que la moralidad tiene un fundamento empírico basado en la pasión y no en la razón, tal y como recoge David Hume dentro de una filosofía moral, en la que la naturaleza humana está en permanente conflicto con la experiencia cotidiana. La ruptura epistemológica reemplaza el viejo dualismo de un sujeto individual y de la esencia humana por nuevos conceptos de la historia y una teoría del sujeto basada en niveles ontológicos específicos y diferenciados de las funciones prácticas del ser humano en la sociedad. La interioridad receptiva es la que se engrandece en una axiología que centraliza las bases de las teorías educativas, artísticas y éticas, considerando al ser humano tal y como se manifiesta en las conductas individuales y sociales, que llegarán a descifrar el secreto de este ser que oculta una gama infinita de posibilidades cognoscitivas, afectivas y activas.

En el intento de establecer los parámetros formales de la biografía heroica tradicional de la Europa Occidental nos encontramos con un héroe cuya vocación no se desarrolla en un espacio, ya sea social o natural. Las relaciones simbióticas deben existir, tanto con el enemigo, como con las fuerzas que se alían a una naturaleza de contienda y amenaza en la organización de la vida social del hombre, que le vinculan a una comunidad en una simbiosis existencial. La conciencia social hace que el hombre se sacrifique para así garantizar un orden social, y es ésta, la mayor diferencia que existe entre el prototipo de héroe-guerrero que nos describen Chretien de Troyes o la Mitología Nórdica, y el héroe-caballero de finales de la Edad Media, cuyo último representante es el Lancelot de Malory en lo que todavía podemos denominar la Inglaterra Medieval.

En una fenomenología hermenéutica, la narración estructura un tiempo variable en la descripción de unos personajes y de unos acontecimientos en un espacio y en un tiempo. La lectura siempre conlleva una *reader-response* y las narrativas de la masculinidad están dirigidas a una audiencia determinada. Lo más significativo es la centralidad que surge de una relación dinámica, en muchas ocasiones agnóstica, entre lo heroico como evidencia real que representa lo masculino y lo supernatural como representación ideológica de lo femenino. La producción literaria continuaba una tendencia que seguía favoreciendo las alegorías que representaban los vicios y las virtudes, por lo que el nuevo pensamiento laico supone un paso de ruptura y de expansión hacia la cultura moderna caracterizada por guerras de independencia mental y corporal, y por democracias de la sexualidad.

Como consecuencia, el diferencial masculino ya no está en la voluntad heroica y virtuosa de Aquiles, sino en las trampas ingeniosas de Odiseo, en los disfraces y, sobre todo, en el silencio, en la astucia y en el exilio amoroso de Ulises, que sitúa a la mujer en los lugares donde en realidad se está produciendo el discurso, aunque el género femenino no acabe de detentar el verdadero poder socio-económico y cultural. La paradoja surge cuando las hazañas son esporádicas y carecen de un significado de internalización progresiva. Los protagonistas profundizan en su identidad personal y política como héroes, como hombres vinculados poderosamente a una fórmula específica de masculinidad.²⁶

Es evidente que existe una distancia real, pero no infranqueable, entre lo que generalmente entendemos que fue la heroicidad tradicional (oral y literaria), y lo que es la vida real. El heroísmo siempre se convierte en una dificultad para identificar la masculinidad. Los tiempos cambian y también cambian las demandas sociales a los héroes de la cultura. Hay ocasiones en que el protagonista se adapta con facilidad, tal es el caso del Carlomagno de Einhard, del Carlomagno de las *chansons de geste*, y del Carlomagno del romance más tardío. Los héroes también tienen compañeros y amigos de luchas y aventuras por los que se apasionan, por los que se ven atraídos en relaciones eróticas y sdomasoquistas.

²⁶ Si tomamos como ejemplo la literatura irlandesa tradicional debo ofrecer algunas notas que contextualicen la elegía del héroe Irlandés, Cu' Chulainn y la de su oponente Fer Diad. Cu'Chulainn y Fer Diad son hermanos de acogida y ambos han sido entrenados en artes marciales por Sca'thach, en Alba, en una doctrina que toma como modelo de referencia a la diosa de la guerra. El conocimiento queda relegado a la honorabilidad de asir un *gae bolga* o arpón mágico que se asemeja a los arpones del Ártico, y es lo que distingue a los dos héroes, aunque la capacidad de Cu'Chulainn es más amplia que la de su hermano, al que llega a enfrentarse. Esta escena ofrece una variante en la que Cu'Chulainn ofrece batalla a su propio hijo, después de que él mismo ha dictado las condiciones a la madre del niño donde resulta inevitable que Cu'Chulainn mate al niño con el mismo arpón con el que se enfrenta a Fer Diad.

Los ejemplos son numerosos: Aquiles y Patroklos, Gilgamesh y Enkidu, Arthur y Gawain, Amis y Amiloun. Otras veces, el afecto lo despierta un compinche de aventuras, de rango inferior al héroe, al que sirve y sigue con absoluta fidelidad, lo que contribuye a aumentar las posibilidades de éxito en las hazañas heroicas: Yvain y su león antropomórfico. Una tercera posibilidad es que el compañero encierre en sí mismo cualidades femeninas, lo que Freud denomina la fase pre-edípica, cuyo ejemplo podrían ser Lancelot y Galehaut, una de las parejas más inexplicables de la literatura medieval. Galehaut es uno de los personajes principales del Lancelot en Prosa, a comienzos del siglo XIII.²⁷ Hay ocasiones en que el amigo sólo parece existir para morir o desaparecer, lo que provoca en el héroe un estado transitorio de locura, de soledad, de lamento, de amor perdido...

El Rey Arthur nos ofrece otro ejemplo de como, a medida que su concepto de identidad sufre varias metamorfosis, se va convirtiendo sucesivamente en modelo heroico de bretones, galeses, anglo-normandos, imperialistas ingleses y anglófilos americanos. El interés de Thomas Malory por la leyenda artúrica queda reflejado en una versión dramática y violenta, que confiere un carácter distintivo a su leyenda con respecto a sus fuentes francesas.²⁸ El inglés describe el reino de Camelot como un mundo políticamente ideal, cuyos protagonistas aparecen duplicados en numerosas ocasiones, para acercarnos a una nueva estratificación genérica.

²⁷ Se le conoce mejor con el nombre de Galeotto, gracias al Canto V del "Infierno" de Dante, que Paolo y Francesca están leyendo, que como el cómplice de los amores de Lancelot y Guenevere. Sin embargo, en el romance francés, Galehaut, el hijo anormalmente alto del Señor de las Islas Distantes, es uno de los caballeros más reconocidos del mundo, un verdadero modelo de masculinidad caballeresca, un caballero feudal valeroso y magnánimo, lo suficientemente rico y poderoso para envisionar la conquista del reino de Arturo.

²⁸ Para un estudio detallado de todas las fuentes de la leyenda artúrica ver: [<http://www.britannia.com/history/arthur.html>]

La Morte D'Arthur, de Thomas Malory, es una de esas literaturas que desaparecen en la neblina oscura que entremezcla periodos de transición con restos de una cultura decadente y utopías de un futuro que hay que plasmar, apareciendo y ocultándose a lo largo de los siglos para que las generaciones aprendan en sus ecos a descifrar viejas profecías que construyen el futuro. De hecho, la cronología de la leyenda artúrica, desde las narrativas de Geoffrey de Monmouth y de Chretien de Troyes, hasta la cinematografía de John Boorman en *Excalibur* (1981), focalizan su atención en una serie de acontecimientos desatados por acciones de sexo y de violencia, con un sentido de realidad política que debe funcionar en un mundo práctico y pragmático, que florece junto a entes humanos pecadores. Sin embargo, surge un carácter distintivo en la inconsistencia narrativa del Arthur del siglo XV, que inserta una nueva visión de los prototipos cristianos.

Arthur puede ser la reencarnación de la figura de Cristo, pero de forma contradictoria puede aparecer como Herodes, especialmente cuando ordena asesinar a todos los niños que han nacido “*On May Day*”. Para complicar nuestro entendimiento del Bien y del Mal, Mordred, el bastardo, es el único superviviente de la matanza impuesta por el rey a sus hombres; asimismo, la muerte de la Dama del Lago, en manos de Balyn, es otra conexión interesante entre la pureza y la corrupción. Esta duplicidad que rompe la literalidad lineal del mensaje cristiano es lo que considero una evidencia del legado literario femenino precedente a una tradición narrativa en el tiempo que le tocó vivir a Thomas Malory. La incertidumbre existencial que supone la interacción del sentimiento amoroso y del impulso erótico en la emotividad humana, adquiere en Malory un carácter tríplice cuando nos ofrece tres nuevas variantes de la conducta de sus diferentes caballeros:

1) el caballero que abandona la corte y se retira para proseguir una vida contemplativa: Galahad y Perceval; 2) el caballero que practica la castidad aun estando casado, abandonando corte y esposa para servir a su rey como señor feudal de extensas tierras: Gareth; 3) el caballero que rechaza el matrimonio para así mejor servir a su rey, lo que le obliga a permanecer en la corte y a caer en situaciones de pecado: Lancelot y Bors.

Galahad parece demasiado joven incluso para ser consciente de su propia sexualidad pero Perceval es lo suficientemente viejo para sufrir las tentaciones que producen la simple contemplación de una bella dama, salvándole del pecado la gracia de Dios. Por otro lado, Bors es un hombre maduro que sólo ha tenido un encuentro sexual en su vida, cuando conoció a Helayn le Blank, y no tiene muchas dificultades en rechazar a una mujer o salvarla del suicidio (MD XVI.12). Gareth contrae matrimonio con su verdadero amor, Lyonesse, pero al no consumir el acto sexual marital, el caballero resuelve el problema de expresar la sexualidad en el contexto de una castidad libre de pecado. El precio es que su figura desaparece del mundo de los caballeros andantes. Por el contrario, el adulterio no es lo que más preocupa a Lancelot cuando rechaza el matrimonio como resolución vital. Un Lancelot más maduro se enfrenta a los problemas de la sexualidad cuando Galahad reemplaza a Elaine en el lecho en el que Lancelot pierde su virginidad, y el engaño le pone tan furioso que amenaza a la joven con su espada (MD XI.3). Más adelante, el héroe vuelve a encontrarse en el mismo lecho imaginando que el cuerpo que está tomando es el Guenevere, por lo que peca ante Dios, ante su Rey y ante su amada, lo que le cuesta la pérdida de la razón (MD XI.7).

Lancelot en un fenómeno literario y cultural de finales de la Edad Media. Malory lo transforma en un verdadero amante, digamos, en un caballero que arde de amor hasta la muerte y queda templado en la castidad, un caballero que lo único que anhela es el éxito público y privado por alcanzar una meta material en la que fracasa, simbolizada en el Santo Grial, y una meta espiritual que consigue con el amor de su Reina Guenevere. La juventud de Lancelot rechaza los “*peramours*” del amor con aparente facilidad al estilo de Galahad, “*for drede of God*”. Para Lancelot, el matrimonio implica “*to couch*” con una esposa y el abandono de las “*armys and turnamentis, batellys and adventures*” (MD VI.10).

La importancia de Thomas Malory y de su Morte D'Arthur radica en que incorpora nuevos ideales que definen al caballero “*verray*”, digamos, un ideal heroico-guerrero, representado en la figura de Gawain y sus “*kinsmen*”, un ideal cortesano y secular del Príncipe Arthur y del Caballero Tristán, y el ideal religioso del caballero al servicio de Dios, cuyos representantes son los Caballeros de la Tabla Redonda. Malory modifica estos tres modelos que le habían aportado las fuentes literarias, iluminando el siglo XV con una nueva analogía que reconstruye la representación de un sujeto político, de un nuevo modelo de caballero capaz de servir a un mismo tiempo a su Príncipe, a su Reina y a Dios. De nuevo el héroe queda atrapado en el dilema de renunciar a la sexualidad en su servicio a la fe divina, pero como también es caballero del Rey, debe afrontar las tentaciones que ofrece la vida en la corte. La dualidad de una sexualidad **activa/pasiva**, nos advierte del peligro inherente que supone la destilación de un impulso agresivo en una figura que, potencialmente, se vuelve contra todo aquello que *a priori* debe defender.

El problema es que los caballeros con una sexualidad conflictiva son siempre más interesantes que los que practican la ortodoxia del celibato. Con ellos, la angustia y la catarsis, el conflicto entre el deseo y la razón ejercen un poder liberador de revolución y de humanización del amor como encuentro de los cuerpos, como capacidad para disfrutar de la vida, mientras que la elaboración de una ética personal sumida en el rechazo a la sexualidad sólo ampliaría los límites de los placeres perversos y solitarios.

Los romances de la corte abordan esta cuestión haciendo de las hazañas del caballero actos imprescindibles para conquistar el amor de una mujer, y el autor de Guy of Warwick así lo utiliza en las dos terceras partes del comienzo de tan extenso romance. La obras de Langland y Chaucer también consisten en una peregrinación sin rumbo fijo; “pero si Piers Plowman sigue la tradición de la **moralidad** medieval y busca en último término un motivo transcendental, la peregrinación de Chaucer, permanece en un plano más horizontal y festivo.”²⁹ Hay que tener en cuenta que parcialmente es un problema narrativo; si no hay aventura no hay historia. Parece ser que los artistas del Romance se veían obligados a ir en contra de la doctrina cristiana y debían retrasar lo suficiente el encuentro sexual de los amantes para garantizar un argumento repleto de aventuras. El autor de Guy of Warwick abandona a su esposa y se justifica en un auto-análisis de arrepentimiento, pero la peregrinación de Guy a Jerusalén, que abarca casi toda la tercera parte del romance, es también la ocasión de narrar un sinfín de aventuras. Guy se casa con Felice con el fin práctico de engendrar un heredero del condado que regenta su suegro.

²⁹ Pujals, Esteban: Historia de la Literatura Inglesa, Gredos, Madrid, 1984, p. 41.

Esta revisión tan romántica del matrimonio es también un producto de las enseñanzas del cristianismo en lo que se refiere a su carácter indisoluble como santo sacramento y a la imposición moral de los cónyuges de satisfacerse mutuamente para cumplir con el deber de la reproducción, como fin último del encuentro de los cuerpos y del acto sexual que evita un pecado mayor como puede ser el adulterio. Lancelot rechaza el matrimonio para demostrar su amor sincero a Guenevere, lo que significa que nunca va a engendrar un heredero de su reino, consecuencia que cobra gran importancia en la escena final de su partida, cuando Guenevere implora a Lancelot que regrese a Francia, para encontrar una esposa y tener un hijo. Todos los grandes caballeros y señores feudales que habían heredado grandes extensiones de tierra se sentían obligados a traer al mundo nuevos herederos de sus posesiones.

James Brundage sugiere que el matrimonio como institución surge con los escritores humanistas italianos de los siglos XIV y XV los cuales, “described the married man as the ideal human type and marriage as the foundation of social order”.³⁰ El matrimonio, como necesidad o institución social, tanto en los tiempos de Malory, como en los de Chretien, servía para legitimar una línea de sucesión. Yvain es el prototipo de héroe, y antes que él Erec, que finaliza su corta pero espectacular carrera de *aventures* felizmente casado, residiendo en un castillo a las afueras de su condado. Con su figura, se puede plantear la significación genérica de los términos “soltero/casado”. La idea resulta tan burguesa como la cultura urbana que originó el primer Humanismo italiano.³¹

³⁰ Brundage, J.: Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe, University of Chicago Press, Chicago, 1987, p. 496.

³¹ Desde mi punto de vista, es el erotismo de la literatura mística española el que puede tomarse como punto de referencia en esta interconexión genérica que estabiliza la

Podemos afirmar con rotundidad que estar casado/a es una necesidad social clara, pero no alcanza todavía el rango de institución social, al menos en la cultura de las clases más altas que continuaban admirando las cualidades guerreras de sus caballeros andantes. Varios siglos después de que la pluma de Chretien de Troyes explorase en la figura de Yvain el conflicto entre aventura heroica y amor, todavía no era posible reconciliar el heroísmo en sentido marcial con una relación de mutuo amor entre un hombre y una mujer, ni siquiera en situaciones de convivencia como es el caso de Isolda, que reprende a Tristán por aceptar fácilmente su convivencia marital. Plumas como la de John Milton, Jane Austen, y Henry James esgrimen la evidencia de tal dicotomía.

Una vez más surge el antagonismo político cuando se intenta imponer una visión negativa de la mujer con metáforas que retornan la ideología del cristianismo feudal para impedir el desarrollo del sentimiento amoroso cortesano, al que tendía la subjetividad de la ideología burguesa.³² El pecado de Lancelot y Guenevere ha sido el de mostrar el cuerpo en su totalidad como acto de amor, al contrario del pecado cometido por Arthur y Morgawse, que se aman en una materialización de las ansias de poder. El rey de Camelot ha deseado el cuerpo, el territorio de otro hombre; Morgawse ambiciona el cuerpo, el territorio y el reino de Arthur. Lancelot y Guenevere ambicionan la naturaleza esencial del amor.

sociedad, en la intersección del humanismo renacentista y de una nueva religiosidad animista, donde se comienza a valorar la fe, la virtud, y los valores de una moral personal en el encuentro hacia Dios, en el que la mujer vuelve a ser la intermediaria entre el poder divino y humano.

³² Me interesa resaltar que las narrativas en las que se condensa el mundo del amor constituyeron el primer eje ideológico de la subjetividad y la figura de la Dama se convierte así en el espejo donde se proyecta la interioridad subjetiva.

La inconsistencia de la narrativa de Malory en su división de lo masculino y de lo femenino se hace evidente en dos oposiciones binarias de representación: Arthur/Merlin//Guenevere/Morgawse, una linealidad intermitente por la que Malory permite escapar a Guenevere de un paganismo figurativo de “*giantesses, female trolls, land spirits, fetches, fairy mistresses, amazons, sorceresses, seeresses...*,” huyendo a través de la racionalidad cristiana. El resultado es mostrar al lector la artificialidad de los dogmas, de la retórica de los buenos sentimientos con un velo místico que cubre la realidad del amor como acto repugnante, en un proceso de descentralización de los contenidos eróticos. Sin embargo, cuando los personajes masculinos se inscriben en un contexto de santidad política o de ciencia mágica, los resultados son distintos.

El mago ayuda a su Rey a entender lo sobrenatural como vínculo esencial para situarse en un estado político-emocional de la realidad. Sin embargo, Morgawse utiliza lo sobrenatural para crear una realidad social en la figura de Mordred, lo que libera a Guenevere de una focalidad generativa de sangre y tragedias. En realidad, el adulterio de Arthur y el nacimiento de Mordred producto de sus relaciones ilícitas con Morgawse son los hechos que desencadenan el ocaso de Camelot. Mordred sobrevive y en su adolescencia se enfrenta a Arthur reivindicando su sangre. En el castillo de Melegaunt, Mordred descubre a Lancelot en la alcoba de la Reina, y la sangre de una herida que el amante se ha hecho al escalar los muros, es la señal inequívoca del adulterio, (al igual que ocurre cuando Segwarydes descubre la sangre de Tristán en las sábanas de su esposa), acusando a Guenevere de traición, y forzando al rey de Camelot a recapitular. Pero ni Guenevere ni su amante acabarán sus días en el patíbulo.

El mensaje queda escrito: no hay traición en el impulso de la pasión. Guenevere es la profecía de la mujer en sentido moderno. Su razón y su pasión es un cuerpo que trasciende en la memoria literaria y en la imaginación del lector desde una perspectiva de libertad e influencia política, donde una axiología de belleza y nobleza se intercalan en la descripción de una mujer seductora y adúltera.

Quizás Malory no supo desarrollar en su lenguaje tosco la psicología de los amantes desde la perspectiva tradicional que defendía la idea de una unidad personal entre el alma y Dios. Puede que no supiera o puede que no pudiera en el momento histórico en el que evoluciona su leyenda, ya que la idealización de una unión mística, de ese arrebatado de compulsión con simbolismo erótico, sólo pudo formarse a partir del humanismo renacentista donde la relación de amantes cobra entidad propia con el fenómeno de la subjetividad, que se expresa en la lírica y en el realismo renacentistas. La inestabilidad emocional de Lancelot se conecta, no sólo con la inestabilidad política que subyace en el reino de Arthur, sino también con la propia inestabilidad política de Malory como seguidor de Warwick, al que estuvo a punto de abandonar en numerosas ocasiones durante la Guerra de la Dos Rosas. El señor de Newbold Revel parece estar creando un mundo que continuamente se refleja a sí mismo, en el que el problema de la inestabilidad política se reconsidera como un problema que tiene su origen en los pensamientos lujuriosos que acechan al hombre, pero que pueden ser *absueltos* o *redimidos*. Malory bendice a Lancelot cuando cura a Sir Urry de forma milagrosa, en el episodio del *Healing of Sir Urry*, una imitación caballeresca muy conseguida del Galahad que cura al Rey Fisher.

Uno de los esfuerzos de Malory por plantear la inestabilidad del proyecto de la *imitatio* bíblica es la de presentar la pragmática de la tautología femenina como un intento de autoinscripción que no se materializa, tal y como ocurre con la muerte de Elaine de Aostolat.³³ La construcción autorizada de los caracteres y de sus identidades sociales, permite a Malory poner en práctica un anti-feminismo que desvía la atención de la inestabilidad de su proyecto, esto es, desde la polarización que resulta inevitable cuando la persona que decide lo que es necesario para alcanzar la salvación del alma es la misma persona cuya propia salvación está en entredicho.

El caso más interesante es The Tale of Sir Gareth. En el transcurso de la narración, Kay designa a Gareth como un “*beaumains*” (manos limpias) y, quizás, en una escala menor en lo que al género respecta, el término de Lynet, “*kitchen knave*”, está directamente relacionado con un impulso del sentido genérico. Parece haber un intento consciente de *alterar* los aspectos femeninos del género de Gareth y reinscribirle totalmente en una sola versión de masculinidad. Este texto es una oportunidad significativa que permite al autor explorar la evolución de la masculinidad a través de una subjetividad obviamente constituida desde una perspectiva femenina, que de nuevo nos puede remitir a la producción literaria en la Europa de los comienzos del segundo milenio y durante los siglos XI y XII.

³³ Lancelot rechaza a Elaine, ella se contempla a sí misma como una mártir del amor, caminando largas distancias para estar segura de que su muerte y sus funerales sean una copia exacta de los de la hermana de Perceval, que había muerto en la búsqueda del Grial. Su cuerpo se había colocado en una falúa glosada con una carta en la que se narraban sus aventuras. Como función pragmática, Elaine escribe su propia glosa, deja instrucciones de que debe atarse a su mano, y alquila un barquero en el intento de que el reproche público destinado a Lancelot llegue hasta Westminster. Un pequeño detalle convierte el *pathos* en *bathos*: una vez que la falúa de Elaine ha llegado al palacio de Arthur, pasa mucho tiempo hasta que alguien la descubre.

La naturalidad del amor explícito de Lancelot y Guenevere supone un nuevo proceso de represión literaria en el tratamiento de las relaciones amorosas y del poder de la figura femenina en los estados emocionales masculinos. Lancelot y Guenevere cometen adulterio “*in dede*” durante el episodio del *Knight of the Cart* (MD XIX.6).

Desde la consumación del acto del amor, una relación amorosa muy problemática se convierte en axis central hasta la conclusión del proceso narrativo.³⁴ Este adulterio encierra toda la pasión y toda la razón de los amantes y traspasa un límite de objetivización y subjetivización en la hegemonía cultural. El adulterio de Guenevere se contextualiza en la Inglaterra del siglo XV, donde el delito de traición legislado en 1352, reaparece en la Guerra de las Dos Rosas para mantener una serie de intereses privados que beneficiaban a la Corona y a sus más directos allegados. Lancelot y Guenevere son la representación de esta ley, y la ficción de Thomas Malory pone al descubierto percepciones discordantes hacia muchos de los procesos legales en los que se aplicaron delitos de traición sin pruebas concluyentes para su ejecución. Guenevere es una representación peculiar de la sociedad medieval inglesa que cuestiona las prácticas judiciales y legislativas del sistema político durante el reinado de Enrique IV, pero también es una metáfora de la represión corporal cristiana en materia de adulterio, especialmente en su lucha por limitar la libertad femenina, eludiendo o justificando la libertad legal de la que es beneficiario el género masculino.

³⁴ El tópico de la leyenda artúrica es el triángulo amoroso que forman Arthur, Guenevere y Lancelot. Estos tres vértices son del todo aceptables pero podríamos sugerir la superposición de otro triángulo formado por Galehaut, Guenevere y Lancelot, o acaso formar dos pares de oposiciones binarias: Lancelot y Arthur compiten por el amor de la Reina, Guenevere y Galehaut compiten por el amor de Lancelot.

La evidencia del encuentro sexual de Lancelot y Guenevere, es una táctica ambigua en la que Malory cuestiona y pospone el veredicto de culpables o inocentes en una dimensión moral más afín a la libertad del amor cortés que a la ley inglesa del siglo XV, en la que el adulterio se contemplaba como delito de alta traición. Y es así como el adulterio incestuoso de Arthur destruye un reino de paz soñado en la constelación de una Tabla Redonda y sus Caballeros; el acto de amor de Guenevere sólo destruye un matrimonio, y descompone a un Lancelot que se debate como sujeto humanista, entre la dignidad humana de las emociones y los códigos político-religiosos de la sociedad. Malory no puede hacer que Lancelot restaure un reino sospechosamente baldío y aplaque la batalla interior edípica, en términos freudianos, en la que está sumida la corte del Rey Arthur. La ley y Gawaine fuerzan la muerte de Guenevere, pero Malory se resiste a condenar a sus personajes porque presiente que ni Lancelot ni Guenevere son culpables de traición. Lancelot implora a su amada que rece por su alma si es asesinado, pero Guenevere insiste en que ella no vivirá si él muere.³⁵ Hasta entonces jamás se hubiese esperado tal actitud de la esposa de un gran rey y un gran guerrero, pero la aparición de Lancelot en la pluma del francés hace brotar en Guenevere el amor y la pasión, emociones humanas que la impulsan a compartir el amor corporal con su amante.

³⁵ La naturaleza problemática de la santidad en la muerte de Lancelot, es evidente por los cambios que Malory hace de sus fuentes literarias al relatar la muerte de su caballero. En el Morte Artu francés y en la *stanza* Le Morte Arthur, Lancelot muere debido a una enfermedad causada por una vida de penas y sinsabores. De acuerdo con Malory, Lancelot muere porque en su ayuno se niega a comer y a beber, permaneciendo *groveling* junto a la tumba de Arthur y Guenevere. Al igual que se hace con Gawain, cuyo cuerpo es enterrado en el castillo de Dover, siendo aclamado públicamente en su recorrido, un signo final de la naturaleza social del arrepentimiento de Lancelot, es su entierro en su fortaleza en vez de inscribir su cuerpo en la soledad de la ermita. Siempre existen presiones que van formando una manifestación, específica o problemática, del heroísmo.

La figura y el nombre de Guenevere encierran un cuerpo histórico de la literatura, un *medium* conductor en la interpretación de un mensaje a lo largo de los siglos, desde su silencio en la oscuridad de los textos celtas del siglo VI d.C., hasta el rango de un personaje internalizado y autónomo de un ser humano del siglo XX con voz propia, cuando Wendy M. Mnookin publica en 1987, Guenevere Speaks. Según Roger Loomis,³⁶ Guenevere es un enigma oscuro en las primeras leyendas artúricas, una metáfora femenina que representa un premio al valor guerrero del Arthur descrito en la tradición de los bardos galeses, especialmente en la elegía de Aneirin, Y Gododdin, escrita alrededor del año 600, cuando las Islas Británicas fueron invadidas por los Sajones. El silencio de Guenevere perdura en la Historia Brittonum, de Nennius del siglo X, y en los Annales Cambraie, del siglo XI. Pero en la Historia Regum Britanniae, de Geoffrey de Monmouth escrita en 1138, los personajes de menor importancia comienzan a cobrar cierto protagonismo. El *ethos* del amor cortés se convierte en un factor decisivo en el crecimiento de la figura de Guenevere, debido a la influencia y el poder de la mujer que ya hemos documentado anteriormente. Chretien de Troyes incrementa la fama y la popularidad de la esposa del Rey Arthur, al estilo de cualquiera de las heroínas postmodernas contemporáneas: en la materialización del adulterio. El silencio de Guenevere paradójicamente coincide con ese tiempo que Virginia Woolf insiste en señalar como los siglos en los que una cultura patriarcal justifica la marginación femenina, señalando a la mujer, desde la perspectiva religiosa, como única culpable del pecado original y de la pérdida de la inmortalidad humana.

³⁶ Loomis, Roger Sherman: The Development of Arthurian Romance, Hutchinson University Library, London, 1963.

3. _____ **Ev-il // Ev-a** _____

El dualismo morfológico **Evil/Eva** representa en su grafía uno de los aspectos más transcendentales en la evolución del pensamiento humano. Su significado podría encerrar un *drag* moral en la búsqueda de una reconciliación entre lo divino y lo humano, entre la ortodoxia Cristiana y el pensamiento moderno, que ha supuesto una grave amenaza para las Sagradas Escrituras. Paradise Lost es el punto de confrontación del fanatismo religioso y del misticismo laico, que describe el concepto de pecado como resultado de un proceso de asimilación filosófica del desamor, del dogmatismo de una política misógina, en el que se implica la cadena “**Dios-Verdad-Ser-Significado**” en una nueva teoría de la concupiscencia, de las pasiones corporales y del inconsciente humano. Spinoza y Nietzsche apoyan esta idea que se origina en San Agustín, y que encierra la doctrina de una subordinación regularizada del ser, de la escala de la existencia y de la cadena de la naturaleza. Desde la perspectiva agustiniana, no es el encuentro de los cuerpos el acto de pecar, sino la pasión necesaria para llevarlo a cabo. Esta visión de connotaciones neoplatónicas nos conduce a una interpretación en la que el Bien queda suscrito a la existencia, a la metáfora de la existencia, y el Mal queda envuelto en un halo de misteriosa ausencia.

El conocimiento de la Edad Moderna entiende el saber como depósito de la experiencia que no plantea realidades nuevas, sino un deslizamiento de las ya existentes. La hermenéutica medievalista presenta un saber limitado, cerrado, porque depende de la obra divina que se considera finalizada, por lo que es independiente de la creatividad literaria de los pensadores. La idea del saber como interpretación trae consigo la idea del saber como liturgia: si la sabiduría no sirve para transformar nada es porque su función es la de equiparar al hombre en un orden natural haciéndole partícipe de la voluntad de Dios. La importancia política de la idea de la transición que proponen nuevas corrientes humanistas es el abandono de un Yo supersticioso del Renacimiento que da paso a una noción de sujeto como efecto de significación más que como origen de significado. La idea de interpretación medieval tiene poco que ver con una filosofía moderna basada en las investigaciones que estudian con libertad al sujeto. Atrás queda una simpatía orgánica y una empatía de identificación de acuerdo a la posición que el poder divino nos ha otorgado en la defensa de una idea en la que el encuentro de los amantes es una unidad personal entre el alma y Dios. Literatura y pensamiento comienzan a invertir la lógica religiosa en lo que se refiere a la imagen de la fe, a la que vinculan con la intimidad amorosa. Se intenta componer la realidad interior de un hombre basada en la fe, en una unión mística de las almas que simbolizase la relación de Dios con los hombres siguiendo el modelo de dialéctica entre almas de la poesía amorosa. Con esta nueva realidad la palabra es una categoría primordial en la retórica de los buenos sentimientos, porque la retórica, la sabiduría y la discreción son símbolos de la virtud de las almas, y el amor es la musa que inspira la transcripción del pensamiento.

En este campo de acción tan autónomo, la política interrumpe el fluido del que se origina el *alma bella*, no sólo en la desnudez genérica, sino también en todo ese proceso de elaboración al que debía someterse el poeta para encontrar su cauce de expresión. El gran Catulo de Roma nos había dejado una profecía: “Odi et amo. Quare id faciam, fortasse requiris./Nescio, sed fieri sentio et excrucior.”³⁷ Nace un glosario del alma, de un interior subjetivo delimitado a partir de otro alma. Ésta podría ser una nueva luz sobre la categorización genérica en la asociación masculino/religioso, desde que la figura del noble era inseparable de la figura del buen cristiano a lo largo de todo el periodo de la Alta Edad Media, y femenino/laico, desde una secularización y de una expansión de la cultura del mundo físico que circula a través de la grieta del amor cortesano y que se extenderá por los circuitos de la historia hasta llegar a la génesis del Romanticismo y del Naturalismo. Ello no quiere decir que la cultura pierda su estructura sacra, porque la sacralización es lo que define la sociedad, pero todo lo que se relaciona con el mundo cortesano empieza a recuperar niveles de audiencia, ya que los estamentos laicos ofrecen una alternativa con una visión muy peculiar de la antigua interpretación dominadora de la Iglesia. La ideología medieval queda invertida en un proceso de desconfiguración del género en el que la figura femenina es el origen de todos los males que acechan el pensamiento de los hombres, el origen del sufrimiento poético y la causa de un declive en la fe religiosa.

³⁷ Hay que señalar como Catulo combina la tradición griega arcaica -Safo, Arquíloco y Anacreonte, con la tradición alejandrina -Calímaco y Euforión. También hay ecos de la *Erotopaignia* de Nevio. Sin embargo hay una diferencia fundamental al comparar los versos de Safo, “**Qué puedo hacer, no lo sé; mis deseos son dobles**”, con los versos de Catulo, “**Odio y amo. ¿Por qué es así, me preguntas?/No lo sé, pero me siento que es así y me atormento**”. Se produce un nuevo tópico: la subjetivización de la Épica. Al contrario que en la versificación griega, el poeta romano “sufre en su propio ser” al amparo del mito. Ver: Catulo: Poesías [85]. Alianza Editorial, Madrid, 1988, p. 126.

Satán vigila en la oscuridad y se ha reencarnado en el cuerpo de la mujer. Eva tienta a Adán y con su amor pierden el Paraíso. La figura de Eva se ha considerado uno de esos símbolos que emanan del inconsciente, es la figura del *anima*, el primer estadio puramente instintivo y biológico del desarrollo del alma. En el pensamiento de Carl Jung, el *anima* es el alma que nos da la vida. Eva es la génesis pero también es el ámbito de lo mágico, de lo prohibido, de lo sobrenatural y de lo enigmático.³⁸

El *Raṃmaṃyaṇa* no es épica literaria y los amores de Raṃma y Séṃtaṃ se enmarcan en una línea tradicional sin innovaciones. De nuevo surge un paralelismo entre Oriente y Occidente, entre los arquetipos clásicos y la realidad mitológica del *Raṃmaṃyaṇa*, asociados en una transmutación de símbolos y metáforas. Séṃtaṃ es un cúmulo de epítetos que idealizan la figura femenina. Se caracteriza en términos que describen la virtud, la gentileza, la dulzura, el candor de sus ojos y la caridad de sus obras. Sin embargo, la figura femenina logra romper esta idealización poética cuando insta a Raṃma a perseguir a un ciervo, y a Laks\man a ir tras Raṃma. En ambas escenas Séṃtaṃ es víctima del deseo y del odio: desea ardientemente al ciervo y conseguir su cuerpo es lo que importa, aunque sea muerto. Se siente atraída por su belleza a pesar de que ha sido advertida de que puede ser una ilusión, un *maya*. Envía a Raṃma en busca del ciervo que resulta herido durante la cacería. Séṃtaṃ implora a Laks\man correr al cuidado de Raṃma, el cual se opone rotundamente a la partida, originando la ira y el odio de la protagonista. La vulnerabilidad es su perdición y Rav\an rapta a Séṃtaṃ, lo que origina una guerra entre Raṃma y Lanka.³⁹

³⁸ Jung, C., ob. cit., 1969.

³⁹ Esta situación es paralela en el *Paradise Lost*. Existe un deseo por el Bien que es totalmente ilusorio, y existe un divorcio entre la mujer y su protector durante el cual la

La representación de las figuras de Рама и Сэптау, desemboca en el arquetipo de Adán y Eva, en virtud de un tratamiento literal del arquetipo mitológico. La Eva *virgen* de Milton difiere en la concepción popular de su figura, de igual forma que difiere la Eva *hembra* en virtud de la inocencia. William Empson considera que el fruto prohibido representa un posible cambio de la racionalidad de Eva.⁴⁰ La idea de Empson tiene bases hermeneúicas: Eva desobedece porque realmente no cree que Dios tenga la intención de hacer lo que ha advertido sino que puede haber algo más. Jung y Empson coinciden en la visión de contemplar el ocaso humano como resultado del deseo de Eva, que interpreta su acto de seducción como una nueva puerta abierta al conocimiento, y no en la rebeldía de realizar lo prohibido. Northrop Frye nos advierte así, que debemos ser precavidos cuando objetivamos la literatura mediante el análisis que propone Carl Jung y la teoría del inconsciente colectivo en la que se estratifican los arquetipos, y sugiere que su estudio y el los mitos puede resultar muy importante agrupando los mitos en tres categorías diferentes:

“First,” -tal y como señala Frye- “there is undisplaced myth, generally concerned with gods or demons, and which takes the form of two contrasting worlds of total metaphorical identification, one desirable and the other undesirable. These worlds are often identified with the existential heavens and hell of the religions contemporary with such literature. These two forms of metaphorical organization we call the apocalyptic and the demonic respectively. Second, we have the general tendency we have called romantic, the tendency to suggest implicit mythical patterns in a world more closely associated with human experience. Third, we have the tendency of realism to throw it the emphasis on content and representation rather than on the shape of the story.”⁴¹

mujer es vulnerable a la tentaciones, tal y como ocurre en los versos de Milton, o al rapto, tal y como sucede en el Рамаууа.

⁴⁰ Empson, W.: Milton's God, Chatto & Windus, London, 1961.

⁴¹ Frye, Northrop: Anatomy of Criticism: Four Essays, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1957, 1971, págs. 139-140.

La relación amorosa de Adán y Eva se distingue en el antes y en el después del encuentro sexual. Paradise Lost es literatura épica y el retrato de Eva es el esfuerzo consciente de Milton por plantear un nuevo sistema de creencias. Tiene afinidades con el arquetipo bíblico y con la imagen que otros poetas y artistas le habían conferido, pero su extensión en el territorio del paraíso perdido alcanza límites innovadores del idealismo femenino en un estado político potencialmente regenerado.

En el Libro II, Milton presenta a Satán y a Pecado para crear una alegoría que yuxtapone las acciones y características de Pecado con las de Eva, con las de Clytemnestra, con las de Helena, lo que le vincula a una tradición épica de la mujer como destrucción del hombre y de toda una sociedad. Milton nos dice de Pecado que, “seemed woman to the waist and fair/But ended in many a scaly fold” (II.650-1). Satán ataca a Pecado y a Muerte cuando guardan las puertas del infierno. Pecado tiene la llave y explica como Satán le seduce, y como Muerte interviene en la unión. Muerte rapta a Pecado “in embraces forcible and foul” (II.793), creando bestias infernales que le rodean y son: “hourly conceived/And hourly born, with sorrow infinite” (II.796-7). En el Libro IX se describe la tentación que Satán siente hacia Eva, el acto de pecar y sus repercusiones. Eva representa el ocaso de la inmortalidad humana en el paraíso, el sufrimiento del ser mortal al morder la manzana prohibida. El lector del Paradise Lost ha asociado a Pecado con Eva, pero cuando nos encontramos con la Eva del Libro IX, es una mujer que ha cometido un error y se ha convertido en representante de un concepto totalitario del pecado.

Demuestra su verdadera naturaleza cuando acepta el juego de seducción con Satán y tienta a Adán para cometer ese pecado. La belleza de Eva rinde a Adán, “fondly overcome with female charm” (IX.999), y el inocente acto de amor del Libro IV se reemplaza por una descripción más oscura y siniestra: “Opressed, wearied with their amorous play” (IX. 1045). Cuando descansan después del acto sexual es el momento de interpretar el conocimiento del Bien y del Mal. Despiertan de su amor con un sentimiento de culpa, han perdido su castidad, símbolo de inmortalidad: “And honor from about them, naked left/To guilty shame: he covered, but his robe/Uncovered more...”(IX. 1057-59). Milton hace un contraste de las relaciones pre y postmaritales entre Adán y Eva, recurriendo constantemente a sus fuentes clásicas para enfatizar una posibilidad de resurrección y de regeneración. En el Libro IV (492-502) el amor físico es creativo, y la metáfora implica que nazcan bellas flores como producto de su amor. Sin embargo, en el Libro IX (1037-45), las flores forman un lecho, un objeto estático que podría interpretarse como una alusión a una actividad sexual activa en el primer caso, en contraste con una sexualidad pasiva en el segundo. Después de que Dios castiga el amor de los habitantes del paraíso, Adán se lamenta de la traición de Eva y dice: “Is this the love, is this the recompense / Of mine to thee, ingrateful Eve?” (IX.1163-4). El personaje de Pecado se construye como una alegoría en la que el género femenino asume la culpabilidad del pecado original.

Es un cuerpo de belleza seductora, y una mente peligrosa, que se alía con el diablo para destruir la masculinidad. La intención de Milton al escribir Paradise Lost como una épica religiosa es ambigua, si tenemos en cuenta sus palabras en los comienzos del Libro I, en los que se propone, “to assert Eternal Providence/And justify the ways of God to men”(I.25-26).

La audiencia de Milton está en declive y esto supone el peligro de que, como lectores, no captemos la intencionalidad del autor. Podemos pensar que Satán es el héroe épico o podemos culpar a Dios del ocaso de la inmortalidad humana, pero algo puede hacernos intuir que ninguna de las dos versiones coinciden con la interpretación del genio de Milton, que entreteje una temática de responsabilidad moral de las acciones personales en la que neutraliza la culpabilidad divina justificando el ocaso del Ángel y del Hombre. El concepto de la libre voluntad humana que ocupaba el pensamiento Nominalista es el que libera a Dios de la culpa de la degeneración humana. En el Libro III Milton continuamente subraya que Dios siente infinito placer cuando se adoran sus obras. Amor, honor e integridad son las razones principales que los hombres y los ángeles ponen de manifiesto, con la ventaja de poder elegir libremente la prioridad de sus movimientos: “Sufficient to have stood, though free to fall” (III.99). El principal transgresor de la voluntad de Dios es Satán, un personaje que aclama el error del Almirantazgo al tratarle sin respeto. Su voz se carga con semblantes de razón, y sus argumentos parece que se oyen en la pasión auditiva del lector. En un momento de debilidad Satán admite que su declive no tiene que ver con la culpabilidad divina, sino que él mismo es la causa, y que el castigo que ha recibido junto al resto de los ángeles es del todo justo.

Los soliloquios de Satán que inundan el Libro IV solidifican el mensaje de Milton, que nos advierte de que tanto hombres como mujeres son responsables de su propia naturaleza y de la realización de sus actos. Justificando el declive de los poderes etéreos, el autor asienta las bases del episodio de Adán y Eva y su derrota ante la tentación carnal.

La escena que se desarrolla en el Libro IX, y que ya ha sido descrita con anterioridad, es una yuxtaposición de las escenas preliminares en las que la pareja adoraba y rezaba a Dios pero incluye un sentimiento de culpa tras el encuentro de los cuerpos, persistiendo en hallar un nuevo camino en busca de la verdad, aunque sea una verdad trivial.

“The feminist enterprise” -afirma Wittreich- “involves deconstructing dominant male patterns of thought while reconstructing female experience previously hidden or overlooked.”⁴²

Joseph Wittreich no apoya la idea de que el lenguaje masculino del patriarcado haya ocupado la totalidad del discurso narrativo de los tres últimos siglos, sino que defiende el nacimiento de una ideología feminista desde el momento de la muerte del autor del Paradise Lost hasta más o menos 1750, años en los que el poder de la crítica masculina habría infravalorado y desacreditado la interpretación de la obra de Milton en favor de la mujer. La premisa básica en la que se apoya Wittreich es la idea de que rellenar el hueco del silencio con un tono patriarcal no es un reflejo automático, sino que funciona como negativa del silencio, ese silencio represivo de Foucault, que niega la existencia de lo que se ha silenciado. Lenguaje y Silencio encierran un significado propio y facilitan el poder de la seducción del pecado, desde una posición falocrática, confirmando a la voz femenina un lenguaje inalterable que no está relacionado con la retórica de Satán ni con una cultura patriarcal. Tampoco quedan sometidos a una interpretación masculinizada debido a su poder y a su sustancia.

⁴² Wittreich, J.: Feminist Milton, Cornell University Press, Ithaca and London, 1987, p.109.

Para Milton, la cuestión de una voz con género propio queda descrita en la escena de la creación de Eva y no duda en adaptar el mito de Narciso que aporta Ovidio como eco de la estructuración de la historia que relata. La alusión a Eco refuerza el problema de una voz femenina que se debate entre la naturaleza y un significado inherentemente resbaladizo.⁴³ El deseo de llegar a conocer se refleja en Eva al mismo tiempo que descubre su imagen reflejada en el agua y se enamora de ella. “A shape within the watery gleam appeared/Bending to look on me, I started back,/I started back, but pleased I soon returned...” (IV.461-3). Posiblemente, los ecos que se escuchan en Paradise Lost sirvieron para que Milton creara en el mito de Eva una voz o, quizás, entendió la voz y el silencio de su personaje femenino como algo diferente a lo que esas voces y esos silencios representaban.

La identidad masculina y su valor de dignidad no sólo se adquiere de la mujer sino que también queda confirmada por un raciocinio femenino cuya Otredad esencial adquiere una dimensión más práctica que teórica en la concepción cartesiana de la *sustancia* de un Yo autónomo y central, ampliando su significación con nociones como la del **respeto** al otro en la filosofía moral de Kant o con la del **reconocimiento** del otro en la filosofía política de Hegel, por mencionar dos tradiciones de pensamiento que acabarán dándose cita en el llamado giro comunicativo o dialógico entre seres paritarios. Ambas corrientes enfrentan la objetividad en una fuerza que abandona el subjetivismo de la razón que había monopolizado la Ilustración.

⁴³ Narciso es producto de la violación del río Cefiso a la bella Liriope cuyo amor por su imagen es predicha por Tiresias, un hermafrodita al que Juno ha castigado con la ceguera y Júpiter ha recompensado con el don de la profecía. Eco se enamora de

John Milton pudo haber idealizado el mundo griego y, más aún, Atenas, pero en sus escasas apariciones públicas defendía con pasión la exactitud poética.⁴⁴ La línea divisoria de lo masculino y de lo femenino que limita la realización de la acción y del lenguaje, no implica unilateralmente la *auctoritas* paterna, es decir, el fundamento del papel masculino en la familia y en la sociedad precisamente en un momento en el que arrecia la preocupación ante las consecuencias del fenómeno de **exclusión social**.⁴⁵ Una Apocalipsis turbulenta del lenguaje masculino hacen de Milton uno de esos profetas predestinados que anuncian una transformación de la política del género hacia nuevas formas de lenguaje y de pensamiento que van descifrando los enigmas del ser humano. Los límites del Bien y el Mal se diluyen en el punto donde se glosa la subjetividad de Eva, para explicar la realidad social masculina y femenina, donde la retórica y el artificio de la palabra y de la literatura declina en favor de un sujeto esencialmente cartesiano: "Into the heart of Eve his words made way,/Though at the voice much marvelling; at length/Not unamazed she thus in answer spake,/What may this mean? Language of man pronounced/By tongue of brute, and human sense expressed?" (IX.550-4).

Narciso, pero la pérdida del don de la palabra es otro castigo de Juno, cuando fue sorprendida amando a Júpiter.

⁴⁴ No tengo ninguna evidencia de que John Milton conociera el término pero si podemos aportar ciertos datos que nos encaminan por los límites del cuerpo y del género. En 1635 Milton hace dos notas en los márgenes de la copia del poema de Lycophron que está leyendo. Primero subraya el participio *thourosai* (inflamado en el deseo) y descompone filológicamente la palabra en la etimología *thoros* (semen). Las focas sienten el deseo debido a su *humore foetificio*, un fluido muy fructífero.

⁴⁵ Javier Muguerza entiende el término exclusión como la denegación del acceso del Otro a esta o aquella forma de **identidad** colectiva, como el arrasamiento de su **diferencia** en cuanto precio que el otro ha de pagar por dicho acceso, y como una funesta combinación de las dos variedades precedentes de "exclusión", combinación que impide tanto la diferenciación de los **idénticos** cuanto la identificación de los **diferentes** y convierte a la otredad en un auténtico círculo infernal. [EL PAÍS, **Babelia**, 10/1/98, p. 24]

La naturalización corporal del pre-romanticismo gozaba de una buena herencia de legados científicos y literarios procedentes de siglos anteriores. Siguiendo la tradición que defiende la circularidad de la relación *mens/corpus* como símbolo de un circuito cerrado con interconexiones orgánicas, debemos considerar los sujetos del conocimiento como conjuntos de unidades entre espíritu y cuerpo, unidades que no son simplemente receptáculos de experiencias, sino que están concreta y activamente relacionados con el mundo exterior. El alma, a la que sólo tenemos acceso mediante la representación, aparece funcionando como imagen representada en un determinado punto de reflexión en la mente del lector. Para Paul Ricoeur ésta es una de las funciones esenciales del cuerpo y del lenguaje:

*The particular intention that animates the system of language put to work by a metaphorical utterance includes the requirement to elucidate, which can only be answered by offering the semantic possibilities of this discourse another space in which to express themselves, that of speculative discourse.*⁴⁶

La obra de John Milton, especialmente Paradise Lost, vuelve a representar en la literatura una transición en la evolución del género humano. Su mensaje origina una ambigüedad muy difícil de descifrar, ya que la Eva de Milton puede ser una yuxtaposición de conceptos materiales y espirituales, represores y liberadores. Se había ido produciendo un cambio de actitudes en la visión de la naturaleza humana, desde los Sonnets y el King Lear, de Shakespeare, la tradición romancesca y arcádica de Greene, Sidney, y el Oroonoko, de Aphra Behn, hasta la Epístola I del Essay of Man, de Pope, el Robinson Crusoe, de Defoe, y el Frankenstein de Mary Shelley. Los tabúes se han roto, incluso tabúes que se sitúan por encima del incesto.

⁴⁶ Ricoeur, Paul: La métaphore vive, Seuil, Paris, 1975, p. 375.



¿Por qué cambia de sitio lo Real?

(BACHELARD)

IV

PERSONA//PERSONAJE

A lo largo de los dos últimos siglos el esquema de la naturalización del sujeto ha ocupado gran parte del pensamiento occidental, cuyas dos corrientes más destacadas han llegado hasta nuestros días de la mano de la biología evolutiva y del desarrollo de la economía. Más aún, este sujeto tan naturalizado es, a la vez, sujeto de un orden socio-económico y sujeto de una filosofía racionalista cognitiva. Partiendo de Descartes y de su *cogito ergo sum*, racionalismo y empirismo coinciden en situar el concepto de *idea* como centro en la teoría del conocimiento; sólo se conoce mediante ideas, lo que sugiere, claramente, una visión de representación ontológica, es decir, el conocimiento es, en cierto modo, una representación en la mente humana de acontecimientos exteriores, siendo la intuición y la deducción los modos más seguros de llegar a conocer. Ambas corrientes intentan responder a la certeza del conocimiento humano e intentan establecer una base racional para la acción moral del hombre, y de la mujer, trasfondo de su reflexión filosófica sobre la sustancia del mundo, el alma y Dios.

El empirismo, excepto el caso de Berkeley, no recurre al concepto de Dios como pieza fundamental de su sistema metafísico. Hay una justificación filosófica del concepto divino, teodicea, cuyo eco aún resonará en los albores de la Ilustración, la huella fundamental en el desarrollo de la fenomenología existencial y del post-estructuralismo. Voltaire, Goethe, Lessing, Schelling y Nietzsche compartirán su admiración por Baruch de Spinoza, un judío de origen español que plantea la duda *Deus sive Natura*, y al que también Jorge Luis Borges dedicará una bella semblanza, en la que el autor de la *Ética*, "...Libre de la metáfora y el mito / labra un arduo cristal: el infinito / mapa de Aquél que es todas sus estrellas..."¹

El concepto de representación mental abandona una centralidad filosófica y se convierte en una metáfora científica: es el mundo fenomenológico el que determina las acciones del sujeto cognoscitivo. Hegel vuelve su mirada hacia el primitivismo presocrático y encuentra a Heráclito en la búsqueda de una unidad originaria, de una unidad de contrarios siguiendo el análisis de la razón. Pero el filósofo alemán verá en la lucha de contrarios heraclitiana una superación: la aparición de la realidad, de una realidad representada que no está presente en el pensador griego. La implicación de nuestra temporalidad con otros modos de la historia nos lleva al *Lebenswelt* de Husserl y al *Dasein* de Heidegger, en los que la conciencia se asienta en el sujeto-cuerpo de la Historia, y cada ser histórico se presenta como una estructura eidética con diversas particularidades ópticas, que definen formas de conciencia, de significado y de experiencia. Es el logocentrismo de la presencia de un individuo como centro de significado: el lenguaje es producto de la mente racional, que expresa un conocimiento individual y desvela el mundo real de un ser receptivo con "nivel de autoridad".

¹ Borges, J.L., "*Spinoza*", v. 12-14.

Desde la perspectiva cartesiana parece como si la fenomenología resbalase inevitablemente hacia el idealismo, una tendencia que puede evitarse si no tomamos la oposición **mente/mundo** como punto de inicio en algunas de las coyunturas de crítica cultural. La visión canónica había tomado una dirección única; reconoce una realidad externa que existe independiente a nosotros, pero nunca recrea esa realidad en el acto de percibirla. A medida que la expansión de Europa puso en contacto a sus gentes con pueblos exóticos, en las numerosas fronteras que aparecen una tras de otra durante los cuatro siglos posteriores, los humanos se enfrentan a otros humanos diferentes entre sí, desarrollando formas de vida cada vez más diversas y más divergentes. El cuerpo mortal pone en peligro la estabilidad del alma inmortal. La idea tradicional arrastra un canon artístico como concepto de *inmortal*, que implica, al mismo tiempo, un receptor pasivo y una realidad estática, la cual es exterior a nosotros para que la percibamos a través del pensamiento o de la pintura sin alterar su perfección.

Surge una fuerza de realismo político que, de acuerdo con Robert Hariman, requiere la intervención de un artista para minimizar y hacer más inteligible la retórica desde un entendimiento civilizado y cultivado de la realidad del mundo exterior.² Muchos de los escritores realistas asumen como válido que la ciencia y la filosofía políticas encierran en sus textos la veracidad de un mundo real, y que son ellos los que facilitan una aprehensión de esta realidad del mundo más clara y más eficiente. Es una estructura fantasmagórica que le pone en relación con el mundo externo y con un amplio espectro de posibilidades para transformarlo.

² Hariman, Robert: Political Styles: The Artistry of Power, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Desde la perspectiva científica, Robert Burton penetra en una *Anatomía de la Melancolía*, que describe el cuerpo como un intrincado laberinto de las pasiones humanas, corporales y espirituales. En la representación de nuestros deseos como seres híbridos, debemos preguntarnos en qué espacio y en qué tiempo se sitúa el cuerpo, y celebrar una transformación y una transmigración de las almas, una renovación de la inscripción del Yo, liberándonos de la tiranía de la imagen gracias a una constelación de atractivas figuras fantasmagóricas que aparecen en las bibliotecas, emergen de los libros, de las películas y de las pantallas, manifestándose en los textos y en los cuerpos para hacer volar nuestra imaginación. El sujeto cognoscitivo de esta visión se imagina como un *homunculus*, un espectador sumido en la observación. La expansión de la visión rompe los obstáculos limítrofes del lenguaje con el simple desplazamiento del cuerpo, de las gentes y de los ejércitos. El texto es importante ya que, exista o no exista una realidad platónica que es soberana del mundo exterior, la textualidad nos permite interpretar el mundo y extraer el significado de los acontecimientos. Los textos realistas se convierten en los más persuasivos y los más retóricos de su género, en busca de un verdad *científica*.

1. ____ Identidad y Percepción Visual ____

Más de dos siglos discurren en la transición entre la Edad Media y la Edad Moderna y aún van a seguir siendo periodos divididos por diversas ideologías manifestadas por los distintos autores de la época que comienzan a transformar radicalmente la percepción del Yo. El anonimato que imperaba en la mayoría de las obras de la literatura medieval inglesa tenía como objetivo disfrutar de mayor libertad para intensificar los procesos auto-conscientes. Ahora un nuevo planteamiento deconstruye el sujeto cartesiano, unificado y transcendental. La evolución de una consciencia con “nivel de autoridad” literaria es constante, comenzando por los textos en Antiguo Inglés y obras de los siglos XVI y XVII, hasta llegar al XX. Philippe Ariès nos lo explica así:

“The strong individual of the latter Middle Ages could not be satisfied with the peaceful but passive conception of requies. He ceased to be the surviving but subdued homo totus. He split into two parts: a body that experienced pleasure or pain and an immortal soul that was released by death... the idea of an immortal soul, the seat of individuality... gradually spread from the eleventh to the seventeenth century, until eventually it gained almost universal acceptance.”³

³ Ariès, Philippe: The Hour of Our Death, Peregrine/Penguin, Harmondsworth, 1983, p. 606.

El huevo se convirtió para Hildegard von Bingen (1098-1179), en símbolo unitario para la explicación de una interconexión y de una dependencia de todos los elementos universales como estructuras de formación. Su pensamiento es un anticipo de la asombrosa metafísica de las relaciones de Tomás de Aquino, que adopta la ciencia *pagana* aristotélica como fundamento estructural de la fe. Hildegard se empeña en describir cualidades de los objetos y de las cosas que nos ofrece la naturaleza, y les confiere una utilidad médica y científica en beneficio de una existencia saludable del cuerpo. Para esta compositora de cantos gregorianos es imposible separar a Dios, a los humanos, a los animales, a las plantas, a los árboles y las piedras, de un orden cósmico. La visión de Hildegard de un huevo alumbrado por cinco antorchas que simbolizan los planetas conocidos, Saturno, Júpiter, Marte, el Sol, Venus, Mercurio y la Luna, nos advierte de la enorme influencia que durante siglos ejerció el conocimiento y la práctica de la Astrología. Como en el interior de un huevo, todas las cosas están interconectadas, y así sucede en el Universo.⁴ A Hildegard le interesa un Cosmos que, inicialmente, tiene forma de huevo pero que, más tarde, se convertirá en esfera. Esta visión científica procede de la cosmología griega, que divide la materia en cuatro elementos: fuego, tierra, aire y agua, a los que se añaden sus cualidades complementarias y la teoría de los humores, cuyo desequilibrio generaba las enfermedades corporales.

⁴ La unidad del alma y el cuerpo destituye muchas de las concepciones tradicionales de representación que han ido quedando obsoletas, ya que no fueron capaces de tomarse en serio la corporeidad de la experiencia. Hildegard se distancia de Platón y de sus seguidores que, durante siglos habían considerado el cosmos como esencialmente estático. El interior del huevo tiene vida, es un elemento orgánico estructurado biológicamente, que crea cuerpos genéticamente diferenciados. Si los creyentes aman el cosmos, han de reconocer los estudios de todos aquellos que han dedicado su vida a la actividad sagrada de contemplar y examinar el universo, esos *paganos* a los que se considera científicos.

Con referencia a la filosofía griega, W.K.C. Guthrie,⁵ observa que el *apeiron* de Anaximandro, esa materia indefinida e indeterminada, puede ser entendida en la deconstrucción de su oposición *perata* (tránsitos). Siguiendo la teoría de Aristóteles, Guthrie señala que los cuerpos pueden tener un sentido de *perata* tanto interna como exteriormente y sugiere que, para Anaximandro, este concepto de *apeiron* como algo que no se conecta con el exterior, se basa en el significado de la palabra **anillo** o **esfera**. Homero utiliza la palabra *apeiron* para caracterizar el océano como un mar infinito por el que sus héroes viajan sin rumbo fijo en el tiempo. El sentido de interioridad de *perata* forma parte de una distinción universal, tal y como defendían los pensadores de Mileto.

En el siglo XIII, el Carmina Burana,⁶ aparece como un bello documento que representa uno de los más antiguos vestigios de un arte y de un pensamiento puramente europeos, una filosofía hedonista que se acerca al amor y a los placeres de la vida, alejando el temor existencial que configura el Medievalismo más radical en el imperativo de un binomio que se definía en los términos de **existencia/muerte**. Lo que representa en su lugar es una rueda como símbolo circular de la vida y del destino.

⁵ Guthrie, W.K.C.: A History of Greek Philosophy: Vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 1962.

⁶ Carmina Burana es un códice miniado (codex latinus 4660 de Beuern). La mayoría de los textos proceden del siglo XII, aunque el manuscrito que los recopila data de 1230. Contienen alrededor de 300 poemas escritos en latín medieval, salvo unos 50 que están en alemán antiguo, latín y francés. Incluyen muy poca música y sus escasas notaciones musicales aparecen en neumas adiastrémicos (sin indicación de altura). En los *Carmina Burana*, palabra, música y gesto forman un circuito cerrado en la escena que recrea las manifestaciones rituales primitivas, el teatro clásico griego y los misterios medievales. Johann Scheneller lo edita en 1847 y Carl Off lo convierte en cantata escénica contemporánea, estrenándose en la Ópera de Frankfurt en 1937. Los manuscritos primitivos de los *Carmina Burana* se encuentran en la actualidad en Bayerische Staatbibliothek de Munich. Edición facsímil: Bernhard Bischoff. Institute of Mediaeval Music. Brooklyn, 1967.

Desde el huevo con el que Hildegard von Bingen intenta representar el Universo, hasta la rueda de la Fortuna en la que gira el Carmina Burana, y versiones del ciclo artúrico,⁷ la esfera imperial es la representación de una unidad de unidades, la imagen de un universo esencialmente femenino. Los Goliardos, en un ejercicio de democracia medieval, revisan el caso de la culpabilidad de Eva ante un tribunal popular de monjes y mendigos, rey y reina, bufones, cortesanos, damas, gentío; en definitiva, hombres y mujeres. Si el hombre ha perdido el Edén divino, en su lugar tiene el milagro de una vida terrenal que, con Venus, Hécuba, Fortuna, Blancaflor y Helena, podemos transformar en la sensualidad de una experiencia corporal. La rueda de la diosa Fortuna y la tabla redonda, por ejemplo, describen un círculo unitario donde la muerte forma parte de la existencia, dentro de la temporalidad espacial de un cuerpo biológico en la transición hacia la mortalidad. Los humores se estabilizan y el cuerpo vuelve a desear una interconexión *objetiva* entre un microcosmos corpóreo y un macrocosmos sensual. Oigamos los ecos y los cantos del Carmina Burana a la diosa Fortuna:

*“Sors immanis
et inanis
rota volubilis,
status malus,
vana salus
semper dissolubilis,
obumbrata et velata
mihi quoque niteris;
nunc per ludum”
dorsum nudum
fero tui sceleris.*

*“Suerte cruel
y vacua
voluble cruel rueda,
eres malvada,
la dicha es vana
y siempre se disipa,
ensombrecida y velada,
también a mí atormentas;
ahora me divierto”
con mi torso desnudo
Ante tu villanía.”⁸*

⁷ Arturo sueña que está sentado en lo alto de una rueda; súbitamente, la diosa Fortuna hace girar la rueda aplastándole bajo su peso. Arturo, al despertar, se da cuenta de que la rueda representa los azarosos giros de la suerte.

⁸ Carmina Burana, de Carl Off: “*Fortuna Imperatrix Mundi. I, O Fortuna.*”

El poema religioso, *The Dream of the Rood*, manuscrito de la literatura inglesa antigua, encierra un significado bastante extraño del Yo, operando para representar un yo narrativo poderoso, pero permaneciendo en la sombra del anonimato. Comenzando con un imperativo, "Listen, I will speak of the best dreams", enmarca las palabras de la cruz en la plática del narrador, y presume de estar representando lo que él esta viendo y sintiendo. Pero algo falla que nos deja una sensación de ausencia, de vacío... A pesar de que el narrador se presenta directamente en primera persona, permanece en una posición etérea y ambigua, que nos desconcierta. Es algo más que una persona individual; el autor podría ser *Everyman*, una alegoría de todos esos cristianos pecadores, pero devotos creyentes. Es, esencialmente, un mecanismo de retórica, el viejo método más comúnmente utilizado para escenificar los sueños, al tiempo que nos ofrece una introducción del verdadero héroe del poema: la Cruz. El Yo simplemente invita al que oye a tomar una posición para soñar y aprender con la narración. Con William Langland, comienza a intuirse la transmutación del Yo, a pesar de seguir la fórmula del *Sueño del Crucifijo*, en la que el autor elabora una extensa descripción de los sueños. *Piers Plowman* aparece con una personalidad distinta. Cuando cuestiona el mundo que le rodea, la narración es un ejercicio de dialéctica donde aparece un hombre que expresa una opinión, escogiendo ideas que escapan a una universalidad generalizada. No resulta difícil deducir que este personaje que narra en la ficción es el propio Langland. Utiliza su propio nombre, Will "el Soñador", y describe con precisión los lugares que él tan bien conocía de la geografía inglesa. *Will the Dreamer* es *Everyman*, es el autor y es ese concepto *homo totus* que exponía Philippe Ariès. En *The Canterbury Tales*, Chaucer da un paso de gigante en la relación entre el yo del mundo real y el yo ficticio.

Los narradores del Tabard Inn forman parte de una dinámica metanarrativa, pero huyen de una autoría corporal en el desarrollo de los acontecimientos, exagerando constantemente su condición de inocentes peregrinos, los cuales sólo están contando algo que *otro* les había relatado con anterioridad. Tenemos autodescripciones del poeta en el *Prólogo General*, especialmente jocosas en la descripción del Hostelero en *The Tale of Sir Thopas*: “shy, quiet, chubby, elfin,...”. Es aquí donde el Chaucer autor juega sus cartas y revela un concepto muy elevado de su persona como escritor. Este puede ser un guiño de Chaucer al lector, una pequeña caricatura de sí mismo. Con ella nos muestra un nuevo planteamiento que extiende los ámbitos de visión del Yo, tal y como se puede entrever en estos versos:

*“For see, lord, there is no one of us all
That has no been a duchess or a queen;
Now we are captives, as may well be seen:
Thanks be to Fortune and Her treacherous wheel,
There’s none can rest assured of constant weal.”⁹*

Las visiones mágicas de la tradición pagana persisten a lo largo de toda la Edad Media. A pesar de que los individuos eran fundamentalmente *cristianos*, dividieron los poderes espirituales en el concepto de La Trinidad. El fenómeno más significativo que diferencia la transición entre la tradición medieval y los modernos avances del Renacimiento europeo es la transmutación de la simplicidad de creer en un Dios absoluto, hasta una reflexión más compleja en la que se implica el destino y el libre albedrío.

⁹ Geoffrey Chaucer: *Canterbury Tales*: “*The Knight’s Tale*”, 65-69.

El paganismo religioso era una evidencia social en la Inglaterra de la Edad Media, alimentada de espíritus, magia, divinidades greco-romanas, y del poder vital de la Tierra con ayuda del Cielo, un paganismo que convive con una cristiandad políticamente oficial. Chaucer juega a mezclar estas dos formas de pensamiento religioso, un juego literario en el que se implican muchos detalles de percepción visual que sirven para identificar y estructurar a sus personajes. El color de la capa que cubre al *Green Knight* es un acercamiento bucólico al paganismo de los verdes prados que cubren una naturaleza vinculada al dios Pan. *Everyman* nos ofrece otro ejemplo de esta interconexión: Dios envía la muerte al *homo totus*, como alegoría en los límites de la percepción del lector, desde una visión mitológica que nos recuerda aquellos castigos enviados a la Tierra por Zeus.

La figura femenina constituye el *objeto sensible* más destacado en los procesos de evolución de una subjetividad principalmente masculina. Si tenemos en cuenta que las representaciones que imperan en la religión pagana son esencialmente femeninas, como cuerpos de transmisión de la historia y del conocimiento (las mujeres más sabias eran en su mayoría brujas), y como cuerpos de la mitología y de la iconografía (Isis, Afrodita, Párvati, Palas Atenea, María), cuando nos encontramos con el personaje de la adúltera Alison, en *The Miller's Tale*, nos da la sensación de que su figura no se describe como típicamente humana. Es un objeto en manos de su marido. Este proceso de intersubjetividad puede verse alterado por ciertos agentes de poder socio-cultural que, indiscutiblemente, suponen la aplicación de fuerzas que alteran esa *subjetividad objetiva* que nos permite interpretar el mundo. Personajes y figuras destacadas de género femenino en la historia y en la sociedad, quedan reflejadas en la literatura medieval como seres cuya personalidad no ofrece muchas posibilidades.

Chaucer ni siquiera confiere un apellido a su protagonista en *The Wife of Bath*, a pesar de la fuerza de su personaje y de la imagen de influencia que impregna a esta esposa que se expresa en un lenguaje puramente humano. *The Wife of Bath* es un personaje de ficción pero, en la realidad histórica, algo parecido sucede con Julian de Norwich (1343-1416?), una escritora sin nombre completo porque nunca se casó, que se retira a una celda de meditación para analizar con detalle a Dios. Su celibato lo consagra al estudio y a la literatura, encontrando un camino para expresar en sus *Revelations of the Divine Love* las pocas alternativas que la sociedad ofrece al género femenino.¹⁰ También Cristina de Pizán puede encerrar en su figura ese núcleo universal que combina perfectamente las esencias femeninas. Sin embargo, su vida y su obra se configura desde una racionalidad objetivamente humana, desde la persona hija de un astrólogo,¹¹ que contrae matrimonio y queda viuda con tres hijos, hasta un prototipo de mujer que escribe, un yo socialmente creativo, cuyo género no le impide erigirse como profeta de un sujeto de la razón. En *Le livre de la cite des Dames* (1405) describe una ciudad mitológica poblada de mujeres famosas de la historia y de su cultura contemporánea, relatando sus hazañas que se concentran en la explicaciones que les va dictando la Razón. Es el periodo en el que la divinidad se configura en imagen femenina.¹²

¹⁰ Una de sus mejores alumnas fue Margery Kempe (1373-1438?), que también va estructurando sus visiones fantasmagóricas en *The Book of Margery Kempe*.

¹¹ Tomasso de Benvenuto da Pizzano, astrólogo veneciano en la corte parisina de Carlos V de Francia, había prodigado a Cristina una educación comparable a la de cualquier sujeto masculino de la época.

¹² Desde el fervor del primer cristianismo hasta el catolicismo medieval, María es la más adorada, por delante de Dios y de su hijo Cristo. La adoración fervorosa de María está institucionalizada y aprobada por la Iglesia. Brighid es un caso particular de divinidad que también aúna virtudes paganas y cristianas. Mitólogos e historiadores coinciden en señalar que fue una de las deidades del paganismo celta antes que la cristiandad la canonizara como Santa Brígida, musa del arte y de las letras. Sus virtudes le han convertido en una militante de la hagiografía y entre muchas leyendas se cuenta que fue amiga y comadróna de María.

Ambas autoras estructuran muy razonablemente conocimientos de mitología, historia, matemáticas, lenguas clásicas y enseñanzas de la Biblia, que adornan con ciertas innovaciones temáticas. En la perfección métrica de baladas, *lays* y *rondeaux*, Cristina de Pizán inserta opiniones personales sobre la política, la moral, la religión y la situación de la mujer en su realidad histórica. El resultado son unas bellas *stanzas* representando, por ejemplo, la figura de Juana de Arco en Le Dittie de Jeanne d'Arc, además de epístolas, memorias, tratados y reflexiones que intentan resumir un nuevo Livre de la mutacion de Fortune con un nuevo significado de contingencia y antagonismo genérico.

Si consideramos a Julian y a Cristina como precursoras de los textos realistas, una lectura sintomática de Maquiavelo es una forma de retornar a la cuestión de la *represión femenina*, y de revelar la filosofía de antagonismo y encuentro que existe en El Príncipe. Tal y como Althusser analiza en Filosofía y Marxismo, lo que resulta más interesante en la filosofía maquiavélica es encontrar en la figura del príncipe ideal una simbiosis esencial entre el talento personal o *virtus*, y la Fortuna. El príncipe no puede mantener su poder y su prestigio si depende solamente de su talento; también necesita una dosis de suerte en los giros de su Fortuna, que se le concede sin razón y, por tanto, esconde un significado de contingencia.¹³

¹³ Fortuna es la divinidad de la suerte y el éxito, representada en la iconografía medieval como una rueda. La leyenda medieval de la Rueda de la Fortuna simbolizaba los ritmos de la naturaleza girando sobre un fondo celestial dividido en doce signos del zodiaco, dispuestos en forma circular para representar el mundo visible. La imagen de la rueda de la Fortuna es, ante todo, una imagen medieval relacionada con la homilía. Este símbolo, imagen del eterno retorno e inspirado en la visión del profeta Ezequiel, tiene al hombre sometido bajo el yugo de veleidades que cambian como las fases de la Luna.

El poder se construye en una determinada sociedad como objeto universal por el que hay que luchar para posibilitar una comparación contra-cultural. Cuando el poder se entiende en términos lingüísticos, la textualidad se transmuta en topografía, en los límites de un imperio circunscrito a las exigencias de los lectores y de la audiencia. La peculiaridad de Maquiavelo no está en la descripción de un estado ideal, sino en la composición de un discurso político capaz de arrastrar consigo un potencial expansivo de un estado de poder. Aparece el gobernante-actor que presenta una ideología política con un lenguaje que marca la tradición del género, cuyos caminos a través de la historia se abren paso a través de las Cartas republicanas de Cicerón, la Historia de Tucídides, El Príncipe, El Cortesano, sin olvidar la burocracia hermética en El Castillo de Kafka. No estoy sugiriendo que las personas, reales o imaginarias, representen el modelo de un sujeto de conocimiento que tenga pleno dominio del lenguaje, de la biología o de la política; lo que defiendo como lectora es que, los sujetos que sienten, piensan y desarrollan protagonismos y antagonismos dinámicos en los controles culturales, constituyen los componentes elementales de una cadena de información histórica en las relaciones del género.

La rueda simboliza el Universo visible, el poder teocrático que regula la génesis de la vida en las cadenas axiológicas que intercalan el pasado con profecías del futuro, para situarnos en un presente que nos identifica como sujetos de la historia, de la ontología y de la epistemología. Este circuito de los acontecimientos o rueda de la fortuna, es lo que pone en crisis la habilidad gubernamental del Príncipe, el cual, para alcanzar el éxito, ha de ser enormemente receptivo o tomar una distancia interna alejada del propio talento, es decir, del conjunto de estrategias de acción.

El sujeto de la política deberá deconstruir y reconstruir su conocimiento con todos los cambios que se producen a lo largo del tiempo. Entonces, ¿qué o quién es la Fortuna? El Príncipe explícitamente define que, “**la fortuna es mujer.**”¹⁴ Para Althusser, el que Maquiavelo represente la suerte con imagen de mujer es un gran problema, ya que supone un encuentro entre talento y fortuna muy exterior. El encuentro con el talento personal que aparece en El Príncipe no guarda ninguna relación con la noción ideológicamente obsoleta de un sujeto como ser exterior al entorno que, a pesar de que puede observarlo e intentar analizarlo, no pertenece a la cadena de los procesos de transformación de la naturaleza. El sujeto maquiavélico interioriza este encuentro y lo disuelve para formar parte de su misma esencia en un proceso conflictivo, luchando por formar una persona emblemática de la vida pública con un lenguaje apropiado en la estrategia dialéctica dentro de un género bien establecido en los textos renacentistas, en los que hombres sabios ofrecían sus consejos al príncipe. Se trata de sortear la barrera de un lenguaje oscuro, artificial y retórico y presentar un discurso riguroso, científicamente nítido, que dibuje una topografía, un punto donde gravita una cosmología del poder. Maquiavelo dibuja con admirable precisión la interioridad ética de un cuerpo político figurativo y nos dice:

*“Trate el príncipe de huir de las cosas que le hagan odioso o despreciable; y, una vez logrado, habrá cumplido con su deber y no tendrá nada que temer de los otros vicios. Hace odioso, sobre todo, como ya he dicho antes, el ser expoliador y el apoderarse de los bienes y de las mujeres de sus súbditos, de todo lo cual convendrá abstenerse. Porque la mayoría de los hombres, mientras no se ven privados de sus bienes y de su honor, viven contentos. Hace despreciable el ser considerado voluble, frívolo, afeminado, pusilánime e irresoluto, defectos de los cuales debe alejarse como una nave de un escollo, e ingeniarse para que en sus actos se reconozca grandeza, valentía, seriedad y fuerza.”*¹⁵

¹⁴ Maquiavelo, N.: El Príncipe (XXV). Florencia, 1531; Editorial Alba, Madrid, 1998.

¹⁵ *Ibíd.*, p. 99.

El Príncipe, como ejemplo de texto realista en la transición hacia el pensamiento moderno, no es enigmático, pero su lectura encierra la paradoja de una hermenéutica negativa que dinamita los legados literarios. Maquiavelo parece como si admirase la Historia de Tucídides, pero intenta reemplazarla con una equivalencia política de los Elementos de Euclides en una progresión elegante y rigurosa, desde los axiomas hasta los teoremas. El realismo científico de Maquiavelo se relaciona directamente con la transformación de la Ciencia europea, investigando en el redescubrimiento de la Matemática griega. Los axiomas que postula Euclides son, en realidad, unidades de un lenguaje que genera pensamiento. Con paralelismos extraídos de la medicina, se intenta reemplazar la autoridad textual por mero empirismo. Maquiavelo elabora una retórica extrínseca a la realidad como objetivización que existe independientemente del lenguaje y de los textos, desde la perspectiva del poder como centro de la modernidad.

Hay que reconocer que la omnipresencia del carácter de autoridad cultural del pensamiento cartesiano tiene diversas deudas con muchas de las innovaciones visuales de la época, especialmente, con el descubrimiento de la óptica geométrica y de la perspectiva de la pintura realista, que utilizaban los mismos principios. Sin afirmar que las técnicas de la pintura realista facilitarían el descubrimiento de filosofías de la individualidad, pudiéramos tener la certeza de que contribuyeron en la fabricación de un *cogito* que es literalmente un efecto adicional a una ilusión óptica, un desdoblamiento desde una determinada posición, con una esencia particular que revela una *verdad*, una mismidad, un alma, una sexualidad, un género, conceptos que son al mismo tiempo reales e imaginarios.

Como la sexualidad es una función que actúa como fuerza mayor de una individualidad ficticia del Yo, crea una tensión con un alma desplazada. Llegar al reconocimiento de uno mismo se convierte en un movimiento de captura y de visión, que abre la canalización entre proceso e imagen. La ilusión de un espacio tridimensional llegaba a plasmarse en la escena de un lienzo enmarcado mediante el truco del punto de fuga, que marcaba un punto central imaginario o el rayo de luz que se originaba en la pintura, y se extendía directamente hasta el ojo del autor. Trabajando con la utopía de una tercera dimensión espacial, el observador del cuadro ha de situarse en una posición relacionada con el punto de fuga que parte de la pintura y, por analogía, con la relación que se establece entre el/a artista y su obra. El proceso es una cadena de asociaciones; las posiciones en paralelo del artista y del observador crean un dominio visual que traspasa el mundo exterior. La ventana imaginaria entre el creador y su representación aparece claramente identificada en el ojo que contempla y asegura una estructura correspondiente entre el observador y el cuadro que naturaliza el *cogito* y confirma el entendimiento del Yo como una realidad interna y una esencia inalterable. Esta perspectiva va más allá de una reproducción ideológica, de una subjetividad y de una intertextualidad referencial para definir conceptos individuales de identidad y de percepción visual.

2. Poder/Conocimiento

Tucídides llegó a la conclusión de que no había logrado solucionar la tensión entre lenguaje y realidad, ni siquiera la tensión entre *logos* y *ergon*, entre realismo e idealismo, por utilizar dos términos anacrónicos. Los Atenienses dominaban la Historia y como actores de la democracia lograron un estatus heroico que ningún actor había logrado hasta entonces y ninguno lograría hasta el desarrollo del teatro renacentista, donde parece haber una disipación de esa tensión entre un lenguaje y una realidad donde una acción, un tiempo y un espacio se inscriben en una misma axiología lineal de antagonistas y de protagonistas. Isabel I de Castilla, apoyando el proyecto que le presenta un navegante aventurero supuestamente llamado Cristóbal Colón, había desviado a España de su vocación natural, que era la europeización del África mediterránea, con lo cual había contribuido a quebrar por fuera la unión católica que Lutero iba a quebrar por dentro. El paso del centro histórico del Mediterráneo al Atlántico y del sur al norte de Europa, son los preludios de la descomposición de un centralismo religioso, como hecho y como idea. Se estaba produciendo un desplazamiento insospechado del centro de la vida internacional, descentralización en la que Isabel tuvo su parte de responsabilidad, a pesar de su fervor católico. Copérnico iba a trasladar el centro del mundo de la tierra al Sol, preludio de una transformación aún mayor. El final de este periodo de tránsito culmina con los descubrimientos de Bacon, Descartes y Newton, que abren contundentemente el paso hacia la sociedad tecnológica donde comienza la agonía de Dios.

La expansión Atlántica coincide con la desaparición de Roma como centro de la vida espiritual, doctrinal y jurídica, al quebrarse primero en su interior con la Reforma y, después, al universalizarse el concepto y la experiencia de pluralidad y de unidad con la incorporación de otros pueblos, otras razas, otras lenguas y otros continentes diferentes a la *Commonwelth* cristiana. No se trata de una situación única ni nueva. Muchos de estos argumentos definen una relación con el pensamiento realista y constituyen una importante herramienta hermenéutica de percepción, pero determinan las mismas fronteras de dominio y de marginación que encierran su propia cultura. La frontera entre el arte y la vida, entre el actor y el espectador, entre el símbolo y el referente, deben ser, entonces, fluidos, como si esta dislocación estuviera transcrita en un incesante impulso en el que se basen los nexos entre realismo, dramaturgia y semiología. Shakespeare aglutina en su obra todo el escepticismo burgués del pensamiento renacentista, que cuestiona las prácticas de significación convencionales en la llamada *crisis de representación* del Renacimiento. Hamlet es un despliegue de tautología moral; “las palabras recubren la *praxis* y estamos ante un mecanismo de construcción de analogías y diferencias.”¹⁶ Sin embargo, en ninguno de los personajes literarios de la época, ni siquiera, en grandes personajes como Hamlet, Romeo, Julieta o Lear, encontramos un sujeto que sea capaz de recomponer su pasado con cierta seguridad.¹⁷

¹⁶ Pérez Gállego, Cándido: Hamletología, Fernando Torres, ed., **Interdisciplinar**, nº 15, Valencia, 1976, p. 106.

¹⁷ Esto puede sugerir una especie de ruptura con una fórmula mnemotécnica tradicional y presentar una serie de *lapsus* en la memoria de los personajes que complica el entendimiento del presente. Esta fórmula de una memoria fragmentada es una técnica que también desarrolla Philip K. Dick en Do the Androids Dream of Electric Sheep?

Cuando leemos o vemos las tragedias de Shakespeare, el poder, el pensamiento y el conocimiento persisten en una serie de complejas relaciones dentro de la esfera en la que gira la personalidad del héroe trágico. El escepticismo de Hamlet y Macbeth puede representar el poder como una fantasía que somete a estos personajes a una tensión constante, en un juego de terror y de atracción que los configura, llegando a dudar de la propia autonomía de su intelecto. Macbeth es una transición que va asimilando la levedad de la existencia, pero su voz articula un conocimiento que en vez de representar una situación exterior y un referente estable, el intérprete admite vivir en una existencia fugitiva, deseando emprender un camino junto al espectador. El resultado no es una historia que trasciende, sino una inscripción problemática de la subjetividad en una *metaficción historiográfica*. En palabras de Linda Hutcheon:

*"Historiographic metafiction raise a number of specific issues regarding the interaction of historiography and fiction that deserve more detailed study: issues surrounding the nature of identity and subjectivity; the question of reference and representation; the intertextual nature of the past; the ideological implications of writing about history; narrative emplotting; and the status of historical documents, not to mention facts."*¹⁸

El realismo político de Maquiavelo o el teatro de Shakespeare pueden ser formas de representación del poder patriarcal, pero también pueden ser agentes de liberación, de descentralización de los cánones. La audiencia de un teatro o de un senado no es más que la proyección crítica de un idealismo textual, que ilumina la conciencia como si se tratara de una pantalla pseudo-histórica en la que quedan proyectados figuras y modelos.

(1980). Aquí, los replicantes luchan por recomponer un pasado que no existe y esta lucha origina su propia angustia vital.

¹⁸ Hutcheon, Linda: "*Historiographic Metafiction*", en ~~Postmodern Genres~~, Marjorie Perloff, ed., University of Oklahoma Press, Norman and London, 1995, p. 66.

Para Hutcheon, esta *metaficción historiográfica* demuestra que la ficción está condicionada por la historia, que a su vez es un discurso estructurado en tres dimensiones que engloban cualidades naturales del arte, de la ciencia y de la filosofía.¹⁹ El problema del género vuelve a brotar de nuevos manantiales geográficos, políticos, lingüísticos, étnicos y religiosos, circulando por los márgenes de una expansión universal que ahonda aún más nuestras relaciones de similitud y de diferencia. En oposición al poder está la visión racionalista del conocimiento, que rehabilita la representación teatral en base a una capacidad intelectual del autor por encima de los límites impuestos en la producción de significado debidos a los cambios históricos y a la especificidad cultural del género.

Las innovaciones de Shakespeare en la construcción de una extensa variedad de personajes humanamente humanistas, y la fascinación de la época por un concepto denominado **personalidad**,²⁰ nos induce a pensar que, es un error empeñarnos en leer la dramaturgia de la Edad Moderna como una dialéctica de poder. El sujeto humanista es científico y aventurero, sociable y curioso, conquistador, guerrero y amante, originando un nuevo significado en los escenarios con más influencia de la *personation*, que de un sistema abstracto de ideas que desarrollan la acción dramática. Tengo que decir que, como amante del teatro, personalmente he encontrado en las obras de Shakespeare toda la gama de personajes que mi imaginación abarca de la propia vida.

¹⁹ Kathleen O'Grady realizó una entrevista muy interesante a Linda Hutcheon en 1997. Ver: <http://humanitas.ucsb.edu/liu/grady-hutcheon.html>

²⁰ Andrew Gurr nos documenta al respecto señalando que a finales del siglo XVI, se utiliza con regularidad el término **personation**: *The Shakespearean Stage, 1574-1642*, Cambridge University Press, Cambridge, 1980, p. 98.

Es obvio que Shakespeare engloba un amplio espectro de análisis literario, pero mi argumento se basa en que, desde cualquiera de las perspectivas críticas, ya sean materialistas, racionalistas o historicistas, los diferentes puntos de vista siempre se sitúan dentro de la esfera de la persona. Kathleen McLuskie nos lo expone así:

“This procedure differs from claiming Shakespeare’s views as feminist in refusing to construct an author behind the plays and paying attention instead to the narrative, poetic and theatrical strategies which construct the plays’ meanings and position the audience to understand their events from a particular point of view.”²¹

Para apreciar la calidad de una representación teatral, debemos comprender su carácter abstracto, conceptual y sistemático. La teoría desborda la práctica y resulta difícil distinguir el aparato de la **producción/recepción** de la actividad hermeneútica del espectador. Quizás, esta identificación con los personajes dramáticos como alternativas de formas de vida sea virtualmente análoga a lo que Stanley Cavell describe como: “the skeptic’s attentiveness to the objective realm.”²² Texto y actores se convierten en ejes centrales de la práctica significativa. La pluralidad de lecturas está garantizada por los mismos actores, la música y el ritmo global de la representación de los sistemas de signos, además de la ausencia o de la flexibilidad en la jerarquía de los sistemas sobre el escenario.

²¹ McLuskie, Kathleen: Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism, Jonathan Dollimore & Alan Sinfield, eds., Manchester University Press, Manchester, 1985, p. 92.

²² Cavell, Stanley: Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge, 1987, p. 8.

Continuamente se reincide en que el teatro se aleja de la literatura, que es un arte escénico y visual, donde quedan representados los símbolos en un marco espacial y geométrico. Esto es una tremenda bagatela, ya que se ignora el aspecto temporal, continuo y pulsante de las representaciones teatrales, el acontecimiento furtivo que es el encuentro del actor con el público, todo lo que las representaciones teatrales han aportado como símbolo indiscutible de la naturaleza humana. El drama isabelino es inmejorable a la hora de elaborar personajes muy particularizados con tan sólo 20.000 palabras que existían en la lengua inglesa en los tiempos en los que una Armada Invencible española se hundió en el mar. La perspectiva del conocimiento confiere a los dramas de Shakespeare una vitalidad fundamental, despolitizada y transhistórica gracias a la auto-conciencia de una capacidad innovadora que fragmenta la tradición. Pero, ¿qué es lo que nos cuentan realmente los personajes de Shakespeare? ¿Cómo pueden las *personificaciones* teatrales expandir nuestro entendimiento de las representaciones o poner en entredicho la validez de las teorías?

La cuestión vuelve a acercarnos a una dialéctica del poder y del conocimiento personalizada e integrada perfectamente en los cuerpos de Katherine y Petruchio en The Taming of the Shrew. Katherine se resiste a que Petruchio la domine pero, al mismo tiempo, evoca los placeres de su cuerpo, de su sensualidad, de su erotismo. El placer del cuerpo de Katherine vuelve a plantear el lugar que ocupaba el conocimiento, especialmente, el intento de recuperar un ejercicio de coerción de Petruchio como modelo de obra teatral, que se basa en la idea de un sujeto interiorizado, cognoscitivo y libre, con capacidades para establecer una cierta mutualidad. La naturaleza de Katherine como figura de representación, se insinúa ante Petruchio, olvidando que es su sirviente.

En el caso de Taming of the Shrew, la crítica feminista ha considerado este texto como un documento de represión más que como una representación de esa represión, un texto misógino de la Inglaterra de finales del siglo XVI. Contextualizar Taming of the Shrew en una práctica antifeminista de materialismo cultural, no es el modo de abordar la problemática de la representación del género en el escenario, ni de justificar la lectura del drama en términos de poder por encima del conocimiento. Ya que el discurso literario cuando se relaciona con los efectos culturales putativos adquiere un carácter resbaladizo, no se garantiza que la obra teatral sea un instrumento de sujeción patriarcal.

Las actitudes isabelinas con los discursos femeninos subrayaban la voz de la mujer lo mismo que su silencio. Restablecer el poder en la esfera de la persona es demarcar su fracaso mediante un amplio espectro de efectos que representan la personalidad actoral de Katherine. La interconexión de una personalidad física y mental en la personalidad de la protagonista, desautoriza una rehabilitación de la coerción de Petruchio en términos performativos, por lo que escuchar las disertaciones de la voz de Katherine o imaginándola cuando leemos, origina un efecto contradictorio de las divisiones del poder que, sin embargo, mantienen a la persona intacta. El poder está por encima de Katherine, pero ella también tiene poder:

*“Why are our bodies soft, and weak, and smooth,
Unapt to toil and trouble in the world,
But that our soft conditions, and aour hearts,
Should well agree with our external parts?”²³*

²³ Shakespeare, W.: The Taming of the Shrew (165-168).

La imagen de Katherine como primera mujer que habla con un lenguaje de sumisión se constituye en una figura del poder erótico femenino, una imagen sadomasoquista del dominio matriarcal que se rechaza y se desplaza, unas aguas de las que el hombre bebe o no bebe dependiendo de su claridad y de su pureza, una imagen de pasividad y de alimentación más que de un erotismo vacío y doloroso sellado con un beso en la calle, beso que constituye un giro narrativo en el que Petruchio siente que las aguas de Katherine son limpias y cristalinas. Más adelante, la descripción de los cuerpos femeninos como “*weak*”, que Katherine repite constantemente, es una idea que se acerca al mensaje de las Homilías, una inflexión erótica colocando las palabras “*soft*” y “*smooth*”, términos que reflejan que Katherine conoce su cuerpo y que lo emplaza como un espacio de placer.

Lo que el cuerpo de Katherine presiente vuelve a situar el conocimiento en la esfera personalizada de una conjunción del alma y del cuerpo, originando un efecto que opone el intelecto contra sí mismo y le desautoriza como verdad de una estrategia de interpretación universalmente totalizada. Katherine disfruta de una libertad interior cuando su cuerpo siente y consiente, aunque de forma lejana, el placer que su amante le otorga. Cuando se intenta despersonalizar la libertad y asumir una idea totalitaria de sujeción quizás es que no somos capaces de tener en cuenta el hecho de que el poder de Katherine está en sus manos cuando el actor que la representa se sitúa en el centro de la escena con su voz y con su cuerpo. La personalidad exuberante y compleja de este personaje imposibilita un acercamiento a la totalización y a la posición traspersonal y trasreal del poder, del conocimiento, y del poder/conocimiento, los dos primeros porque interrumpen el espíritu de contradicción y, el tercero, porque intenta elevar esa contradicción por encima de los cuerpos y de las almas.

Tanto el cuerpo como el alma son espacios donde se origina un espíritu contradictorio, configurando un único *espacio* que encierra los pensamientos, las emociones y las sensaciones físicas que maquillan la *personificación* teatral. Por un lado está la posición del alma, no como concepto estático de una *sustancia*, sino como actividad diáfana de un pensamiento escéptico, como algo exclusivamente real que absorbe el mundo y el poder, incluso el de Dios, además de una identidad del sujeto que se construye desde el punto de vista intelectual y social. Por otro lado, tenemos una postura materialista cuya operativa de poder absorbe la posición del conocimiento para demarcar como real el poder estructural. Después de todo, el teatro es la presencia de la existencia humana en un escenario; es el actor que vive en un espacio y en un tiempo que nos pertenecen.

En todos estos procesos, no hay un espacio referencial que duplique e ilustre el texto, no hay una función visible y previsible del teatro/espectáculo. Es una cuestión del que escucha, dejándose arrastrar por el ritmo de la articulación y concentrándose en la tarea de estructurar materiales deliberadamente alborotados y, de aquí, la insistencia en el proceso de elaboración de significado, más que en el significado mismo. “The result is a high degree of focus on process. How one sees is as important as what one sees” -dice Marranca.²⁴ Esta iconografía de formas imprecisas analiza en exceso los límites espaciales que dibuja el cuerpo y solamente en un contexto esotérico adquiere sentido una *crisis de la representación*, tal y como han argumentado los estudiosos del Renacimiento.

²⁴ Marranca, Bonnie: The Theatre of Images. Drama Book Specialists, New York, 1977, p. xii.

El mundo social que está conectado en relaciones intrasubjetivas, desglosa el Yo de acuerdo a unas necesidades personales, unas normas y unas ideas y/o creencias prioritarias. La confrontación de la literatura con la imaginación es inevitable y en los vaivenes que origina la reconstrucción del pasado, nada, ni siquiera el cuerpo físico de un Yo autónomo y central, logra una estabilidad fundamental. Los poetas hablan de lo que pudo o pueda pasar, por lo que su conexión es más directa con el principio universal (U).

La tensión que se origina cuando aceptamos plenamente unas diferencias sociales profundas e intentamos cultivar la razón moral en tierras de principios universales, puede suponer también el origen de alteraciones y alteridades en las formas de interpretar el mundo desde un pensamiento crítico, que demuestran la necesidad epistemológica y ética de un compromiso común entre *sujetos de la razón*, para reflejar en la crítica costumbres sociales y personales de su entorno espacial y temporal. Para Habermas, este principio universal (U) se explica por una actitud hipotética que representa el referente común para determinar una Verdad, una Idea, un Conocimiento, donde se materializan razonamientos basados en principios abstractos.²⁵ Si es así, entonces debemos considerar como válido el discurso genérico de Katherine, de Eva, de Medea, de Guenevere, de Hester Prynne, de Juana de Arco, de Aphra Behn, de Sulpicia, de Wallada, de Jane Austen, de Virginia Woolf, de Gertrude Stein, de Emily Dickinson y de Zoe Valdés, en el que se asume una actitud hipotética ante hechos relevantes y aseguran un estatus igualitario y libre de todos los participantes que siguen las reglas de un juego dialéctico estructurado en una serie de razonamientos lógicos, que nivelan los conceptos de *gender* y *genre*.

²⁵ Habermas, J., ob. cit., p. 65, 1990.

Esta cadena de relaciones implica el estudio de un todo que define el ser cognoscitivo como un sujeto-cuerpo con capacidades orgánicas, inmerso en un entorno, en una fenomenología que el cerebro representa en la conducta, en la inteligencia, en la significación de las experiencias, en los deseos, en los sueños y en los delirios de grandeza. Voces y silencios configuran el lenguaje de todas y cada una de las *personas* cósmicas. Aphra Behn escribe:

*“Amyntas lead me to a grove,
Where all the tress did shade us;
The sunitself, though it had strove,
It could not have betrayed us.
The place secured from human eyes
No other fear allows
But when the winds that gently rise
Do kiss the yielding boughs.”²⁶*

Las técnicas interpretativas para situar un sujeto de conocimiento en el contexto de una axiología de la conducta, incluyen una gran variedad de objetivos intencionales, metateatrales y deconstructivistas. En contraste con las comedias, donde el escepticismo tiende a liberar a los protagonistas, las tragedias que se representaban en The Globe elevan en la niebla londinense el antagonismo evidente entre la conciencia de una identidad del héroe-actor y el mundo, que constantemente amenaza su integridad y al mismo tiempo la constituye, lo que origina en el pensamiento de la persona y del personaje una sensación de vacío en un espacio absoluto, un *cogito* radicalizado que divide el idealismo del universo cristiano en dos alternativas opuestas.

²⁶ Aphra Behn: *The Willing Mistress*, versos 1-8. Ver: [www.yahoo.com/ Virginia Woolf Distance Learning Project- Supplementary Reading by Aphra Behn](http://www.yahoo.com/Virginia%20Woolf/Distance%20Learning%20Project-Supplementary%20Reading%20by%20Aphra%20Behn)

3. _____ Transgresiones de la Imaginación _____

En la creatividad literaria de los primeros románticos, parecía axiomático el hecho de que la inspiración era prioritaria a la facultad de la imaginación. La fisura abierta entre Kant, Schopenhauer y Nietzsche, por ejemplo, quizás nos empuje a considerar la imaginación como una facultad fundamental, como el origen de la síntesis de la intuición y del pensamiento, tal y como Heidegger nos muestra en sus conclusiones sobre el estudio de la filosofía de Kant, con especial detenimiento en la primera edición de la Crítica de la Razón Pura. La cuestión parece inscribir una función performativa del lenguaje más que descriptiva, en la que el origen de una estructura intelectual depende fundamentalmente de la estructura y de las capacidades del cuerpo. La imaginación romántica, tal y como se expone en Coleridge, Shelley, Poe o Baudelaire, era una facultad holística e inclusiva, al contrario que la imagen de sus herederos modernistas, en la que se implica un conflicto entre diferentes zonas del pensamiento que excluye visiones fantasmagóricas y alucinaciones, ya que estos aspectos corresponden al mundo de los sueños y de la fantasía. La fragmentación modernista y el inconsciente de Freud suponen un aditivo importante en la evolución de la inteligencia y de las estructuras conscientes que van identificando en el espacio y en el tiempo a los sujetos-cuerpo de la historia.

La desmitificación de los valores estéticos se había dejado intuir en los autores del Romanticismo francés. Victor Hugo intentó restaurar lo grotesco, evitando la carga de significado sobre lo bello; Stendhal insiste en la relatividad de la belleza y Baudelaire se adentra en un mundo amoral y asimétrico. Tales estetas pre-modernos, post-kantianos y post-románticos, todavía no tenían conciencia de que la poesía o la pintura podrían reducirse a una sola imagen. Esta unidad, el *quanta* de una dinámica que combinaba significado y arquitectura visual, era una unidad semántica que integraba y comprimía la *persona* de una forma más compacta que la formación transcendente de un sujeto alegórico. Los conceptos son imágenes mentales y, desde los mismos orígenes del arte de la escritura, la literatura sería imposible sin imágenes. Esta puede ser la profecía de un ideísmo simbolista, de un antagonismo literario entre contenidos estético-ideológicos del divisionismo científico y un sensualismo borroso que ilumina el Impresionismo. La técnica de la pintura realista y la estética literaria del Simbolismo, son legados indiscutibles para representar ideas poéticas de *formas sensibles*, trasmutando en subjetivo todo lo que se califica como objetivo. La lírica demuestra las posibilidades creativas del acto del habla que hacen soñar al lector. La metáfora origina un nuevo significado alterando nuestro sentido de similaridad y diferencia. Es un objeto intencional intrasubjetivo del empirismo del sujeto, una transformación literaria de los elementos dialectales, donde el Yo épico se presupone por el lenguaje objetivo.²⁷ El cuerpo *está* en la mente, y los *patterns* corporales estructuran nuestro sistema conceptual de entendimiento que se expresa en las metáforas y otros tropos cercanos al lenguaje y a la literatura.

²⁷ Esta corriente de objetividad épica vendría fluyendo e influyendo desde los versos alejandrinos de Racine y Gryphius, los versos sueltos de Shakespeare, de los *Klassiker* alemanes o desde la prosa de Büchner y su ópera Woyzeck.

Retrocediendo en el tiempo, quiero imaginar en este momento a Boscán y al veneciano Andrea Navagero, un famoso humanista embajador en la corte de Carlos V, paseando por el Patio de los Arrayanes hablando de poesía. El italiano está convenciendo a su interlocutor para que comience a utilizar la métrica de la Toscana e iniciar así la literatura petrarquista española. Tenemos motivos para pensar que el Yo era una superstición renacentista originada en el segundo elemento del binomio divino/humano, que definía la ecuación de la Verdad absoluta aún lejos de la duda existencial y más allá de un análisis profundo de la Razón. El conjunto de liras, madrigales, tercetos y sonetos no son una colección de poemas ordenados al azar nacidos del *glamour* de la corte, sino que es la historia organizada de un proceso vital elaborado desde la intimidad. De todas estas estrofas, el soneto ocupa el lugar más destacado por la transparencia de su forma, por su brevedad y por el esquematismo cerrado de sus rimas.²⁸ El soneto era el mejor modelo de estrofa para reflejar, no ya la desnudez del *alma bella* sino, también, implicaba un proceso de elaboración al que debía de someterse el poeta. Con El Cortesano de Baltasar de Castiglione como punto de referencia, Garcilaso defiende un arte de la escritura sin afectación para describir y representar un ideal y un sujeto-cuerpo renacentista, en una naturalidad poética definitivamente laica que ensalza el género femenino. El alma ya no se siente atraída por una finalidad jerárquica, sino por la llamada de un exterior parecido al propio interior:

²⁸ En la Corte Siciliana del siglo XIII, Giácomo da Lantime utiliza una forma primitiva de soneto heredada de Provenza, como apropiada para la *tensó* o poemas dialécticos. Posteriormente, este vehículo de debate acaba convirtiéndose en la estrofa métrica más apropiada para que la pluma de Petrarca diseñe una nueva *poética* de la introspección. A este tipo de poesía es a la que se dedican Boscán y Garcilaso, iniciando así un Siglo de Oro Literario que traspasa las fronteras europeas. España se halla en un momento de expansión geográfica, lingüística y cultural muy dinámica, donde el carácter prosaico de epístolas y elegías, cuadernos de viaje y sonetos, se contraponen al artificio y a la retórica de la literatura cortesana.

*“Tú, que en la patria, entre quien bien te quiere,
la deleitosa playa estás mirando
y oyendo el son del mar que en ella hiere,
y sin impedimento contemplando
la misma a quien tú vas eterna fama
en tus vivos escritos procurando,
alégrate, que más hermosa llama
que aquella qu’el troyano encendimiento
pudo causar el corazón t’inflama;
no tienes que temer el movimiento
de la fortuna con soplar contrario,
que el puro resplandor serena el viento.”²⁹*

Con versos de Garcilaso como los anteriores podríamos argumentar que la diferencia ontológica de una fenomenología existencial pudo tener su origen en los mismísimos jardines de La Alhambra. La idea puede ser arriesgada pero, si para Heidegger el lenguaje y la poesía constituyen el mundo transcendental y el origen de la unidad del Ser (**Being**), deberemos analizar la transformación perfecta de toda la lógica de la escritura que surge en España de la mano de Boscán y Garcilaso.

El Siglo de Oro castellano es una inversión de la lógica de la fe religiosa, pues se trata de glosar el alma, un interior subjetivo delimitado a partir de otro alma. Garcilaso glosa la subjetividad de su dama, pero leyéndola desde su propio interior, un cambio de referente que altera la imagen de la fe católica y se relaciona directamente con la subjetividad de una intimidad amorosa. Por los límites del bien y del mal se está produciendo una transgresión de los vínculos literarios que penetran en un concepto visual. Las metáforas se multiplican para comparar texto e imagen, superior e inferior, masculino y femenino, sujeto y objeto.

²⁹ Garcilaso de la Vega: *Elegía II: A Boscán*, 145-156, en Poesía Lírica del Siglo de Oro, Cátedra, Madrid, 1984, p. 78.

Hasta este momento, el cuerpo era un cofre repleto de secretos que guardaban celosamente significados ocultos, era la estructura que organizaba las demás estructuras, el paradigma orgánico de una compleja red de unidades. La descentralización del cuerpo surge como consecuencia del poder de las metáforas visuales, de la función de un ojo que disecciona las partes del objeto, las partes de un cuerpo que le hacen perder su carácter de integridad y sentido unitario. La unidad que aparece integrada en un límite circular supone formar parte del mundo a través de unas realidades sensibles, ahondando a su paso el abismo existencial que supone el temor a la muerte. El cuerpo femenino es el eslabón dorado, es un contacto entre de lo divino y lo humano, una síntesis de transmisión directa, desde la mortalidad del placer sexual que le convierte en inmortal.

El cuerpo político, estructurado en la dialéctica, crea una tensión esencial en la que la subjetividad *inteligente* se manifiesta a intervalos de producción y reproducción, presentación y representación, para identificar el origen del objeto en el punto central de nuestra experiencia. Con un tono de romanticismo nostálgico, el realismo penetra y proyecta la realidad de un mundo democrático científicamente mecanizado. Es una nueva actitud ante el arte como investigación abierta e infinita, sin romper con los géneros tradicionales ni con la concepción espacial heredada del Renacimiento. Aquí es donde se asienta el concepto de Lenguaje y el concepto de Poesía, como explicación **órfica de la tierra**, y ahí está el símbolo que el poeta, el narrador, el músico o el pintor han de hallar para iluminar las formas artísticas de los estados del alma cuando idealizamos un *objeto de deseo* en los límites de una mortalidad inmortal.

De acuerdo con Merleau-Ponty, el sujeto-cuerpo es una unidad, no una unión cartesiana del alma y del cuerpo, una transición del espiritualismo al materialismo. No hay nada puramente subjetivo o puramente objetivo, sólo existe una abstracción que simboliza un ideal.³⁰ La *Fenomenología de la Percepción* disocia al individuo de su relación y de su identificación con el Otro y el mundo ya que, el lenguaje, relaciona nuestra subjetividad interior con la objetividad del mundo exterior. El lenguaje ya no sólo es un instrumento para sortear el abismo que divide lo subjetivo de lo objetivo, sino la representación de una existencia en el mundo, una función que también se puede asumir en el Transcendentalismo que encierra la temática de Leaves of Grass, de Walt Whitman, y, también, en la filosofía de Lakoff y de Johnson.³¹ Tanto Johnson como Merleau-Ponty definen el lenguaje como construcción mental y abstracta que ha de enmarcarse en una fisiocracia concreta del cuerpo. En Whitman poeta, el cuerpo eléctrico es transcendental, un conductor de la información sensible como argumento general y universal en nuestra experiencia con el mundo físico:

*"I celebrate myself, and sing myself,
And what I assume you shall assume,
For every atom belonging to me as good belongs to you."*³²

³⁰ Merleau-Ponty, Maurice: Phenomenology of Perception, Routledge & Kegan Paul, New York, 1967.

³¹ Lakoff, G. & Johnson, M., ob. cit., 1980.

³² Walt Whitman: Song of Myself 1-3. "*Song of Myself* is essentially the epitome of the poet's "haughty" song, sure in its intent; and what to early commentators seemed a kind of chaos of poetic exuberance is now recognized as deliberate structure -perhaps an early modern example of the method of free association, but artful and controlled in its reporting of what comes into awareness. The movement of *Song of Myself* is circular rather than progressive, returning upon itself in evocation of ecstasy and confession, of identification and recognition, of rapturous union with earth and spirit- truly a celebration both personal and universal." Ver: Leaves of Grass: A Norton Critical Edition, Sculley Bradley & Harold W. Blodgett eds., New York, 1973, p. 28.

El corazón de la hipótesis corpórea late porque la actividad mental es una metáfora de la actividad corporal. Estos *patterns* corporales que aparecen en nuestra experiencia del día a día, -equilibrio, movimiento, estática-, configuran y esquematizan nuestros pensamientos, cuyos nexos de conexión con un nivel de experiencia inmediato son el cuerpo y el Otro. En todo ello hay un sentido modernista de símbolo, de *obra de arte*, de naturaleza estética en la que el cuerpo se expone, “as totally imprinted by history and the process of history’s destruction of the body” -tal y como sugiere Foucault.³³ Nuestro propio cuerpo tiene otro nexo de conexión individual, la piel, que marca un interior y un exterior donde se procesan una cadena de actividades vitales que se inician y concluyen con el nacimiento y la muerte, respectivamente, del sujeto-cuerpo, encadenando una serie de procesos vitales que van determinando la edad corporal y las estructuras espaciales que limitan el binomio presencia/ausencia.

³³ Foucault, M.: Language, Counter-Memory, Practice, D.F. Bouchard & S. Simon eds., Cornell University Press, Ithaca, 1977, p. 148.

4. _____ Goticismo y Superrealismo _____

Los debates sobre la identidad, cuando no han silenciado el cuerpo lo han incorporado como una abstracción en los discursos políticos y científicos. Extendemos metafóricamente el término *cuerpo* para designar *objetos* o *símbolos* a los que podemos tocar, contemplar, estructurar y componer en una serie de correspondencias de cuyo conjunto debe emanar el *efecto*. Tanto el Goticismo como el Romanticismo habían nacido en la transición de una cultura que había depositado en el cuerpo la responsabilidad de salvaguardar el significado y los secretos esenciales. Los románticos trivializan el cuerpo mediante desmembramientos de conceptos y realidades que lo mantenían al servicio de la creación de metáforas visuales. El Modernismo pierde el respeto a esta integridad corporal orgánica y la imaginación queda fracturada por el inconsciente. De sus fragmentos emerge la imagen simbolista, el arte de ilustrar el ojo disectando el cuerpo. El cuerpo no es solamente una *cosa* física como en la filosofía cartesiana; el cuerpo *es* el alma, el canal de comunicación en el entendimiento entre sujetos que conviven en un mundo exterior a los límites de una anatomía corporal y de un mismo destino temporal. Se trata de una estructura limpia y unificada al servicio de la Idea, de un *spleen* literario donde lo que importa es el lenguaje tratado como materia, transformado audazmente en el contexto para crear una realidad figurativa.

La noción del cuerpo como un lugar donde se estructura el conocimiento estaba contenida en la fórmula “*the corps propre*”, de Gabriel Marcel y, anteriormente, en el humanismo romántico, que pudo descartar una organización interna de la conciencia y ensalzar la percepción que nos envuelve en el entorno. Marcel subraya que Coleridge pone en entredicho el asociacionismo de Locke, cuya teoría tendía a establecer un determinismo y una fragmentación radical de la mente.³⁴ *Kubla Khan* o *Intimations of Immortality* son representaciones de una mente orgánica, de una unidad suprema capaz de organizar el caos de la memoria, una noción que Merleau-Ponty denomina *intercorporeidad*, afirmando que, “if the words *enclose* and *between* have meaning for us, it is because they derive it from our experience as embodied subjects.”³⁵ Parece aceptado el hecho de que la *imaginación* de Coleridge implica suponer unas esencias o formas innatas, explícitamente platónicas, dibujadas desde una perspectiva visionaria donde la imaginación puede transformar y deformar imágenes que consideramos reales para quedar expresadas en un surrealismo alucinatorio, que juega con las formas y las percepciones. Es la época de los vampiros y de sus más directos allegados, el *Vampyre* de Polidori, y *Christabel*, del mismo Coleridge, de la aparición de las heroínas de la novela y de los dramas góticos de Ann Radcliffe y Joanna Baillie, sin olvidar la representación arquitectónica del cuerpo femenino como un castillo en la imaginación de Horace Walpole y de sus seguidores. La muerte marca la finitud del Yo en ausencia de Dios y el deseo fantasmagórico refuerza la representación de figuras inhumanas que acechan en la oscuridad. La cuestión sortea algunos obstáculos epistemológicos, entre ellos la metáfora del término *mujer*.

³⁴ Marcel, Gabriel: Coleridge et Schelling, Aubier Montaigne, Paris, 1971.

³⁵ Merleau-Ponty, M., ob. cit., 1967, p. 216

La palabra alemana *unheimlich* es prácticamente intraducible por lo que la mayoría de los críticos optan por un significado que describe la experiencia con lo sobrenatural. El/a autor/a puede transmitir una *uncanny response* hacia el lector desde el hilo narrativo, descomponiendo la línea entre la realidad y la imaginación. El cuerpo es tangible e impenetrable por otro cuerpo, hasta que sufre la transgresión de la sexualidad y del vampirismo en las narrativas de la novela gótica. El lenguaje nos hace sentir terror penetrando por las murallas de nuestro castillo corporal. Con la literatura gótica, las conexiones físicas entre el yo y el Otro sufren un colapso en los límites que deconstruyen los binomios vida/muerte, realidad/ficción, muerte/deseo, *apeiron/perata*. El cuerpo femenino y la femineidad pueden ser cruciales en la evolución de esos sujetos políticos que expanden la geografía de los imperios. Ya hemos argumentado con anterioridad que, la amenaza del matriarcado late en las profundidades de narrativas culturales que consolidan una identidad nacional en el momento en el que el ideal femenino se sitúa en las cumbres de identidades, de deseos y de movimientos, en cuyo derredor se configura el concepto de nación. Carolyn Brown así lo ilustra:

*"It is perhaps most useful to see the two terms as operating across the ways in which the body becomes unheimlich. While the body as ideal image produced through surgery, exercise, cosmetics seems attainable, death, disease, age mark it as vulnerable, as mobile, as not-self. Both fixed image and death/desire mark the unheimlich nature of the body."*³⁶

Lo que resulta más emocionante para el lector del siglo XX es que lo inhumano viene generalizado como condición definida, pero anamórfica, lo que puede originar una intensidad negativa para todos aquellos que se sienten verdaderamente orgullosos de ser **humanos**.

³⁶ Brown, Carolyn, ob. cit., 1967, p. 122.

El binomio gótico/ciencia parece que tiene sentido como reflejo subjetivo en la teoría crítica del siglo XX. El cuerpo es *gótico* de la misma forma que *abhuman* corresponde a *abjection*. Nociones de arbitrariedad, de identidad inestable, de pluralidad semántica, juego diferencial, desintegración simbólica y competitividad, que ha diseñado la crítica moderna, nos inducen a una introspección de las hipótesis posthumanas, desde que los textos góticos desglosaran los efectos de una ambivalencia que nos sirve de pantalla en la que se proyecta algo que podemos leer, ya sean, identidades, símbolos o fantasías. El lenguaje y los textos asumen formas cambiantes y enigmáticas, prescritas por el más místico y elusivo de los términos, gótico, que escala la cumbre femenina y la conquista en la narrativa, por lo que la sexualidad, la otredad, el poder, los cuerpos, los géneros, las pasiones, la estética, la historia, la cultura y el inconsciente, están verdaderamente feminizados. Simplemente pronunciando la palabra mágica los textos se descomponen en un objetivo que intenta descubrir en la oscuridad la intensidad sexual que desestabiliza el concepto de género, la violencia racial, la fuerza poderosa y deforme de la transgresión, que no deja nada ni a nadie a salvo de una disolución de las interconexiones, de los significados y de las identidades. Una incertidumbre profunda se transforma en certeza y en razón. El amor puede aplacar el temor pero se enfrenta cara a cara con matrimonios de conveniencia, que siembran la duda existencial de un *coupe de foudre* real. La conexión genealógica de las hermanas Brönte con el romanticismo masculino de Blake, Keats, Shelley y Byron es decisivo para que Charlotte y Emily rompan el silencio de una tradición radical, donde los deseos y necesidades de hombres y mujeres existen en una *unidad* que el escritor y el poeta mantienen en su obra.

Las Brönte mantienen la idealización de un mundo de sensaciones intensas, que se integran en el ámbito de la persona y de la sociedad, pero la consistencia más notable que aporta el género de las novelistas góticas es la identidad femenina. El lenguaje gótico nos revela una verdad. Las estructuras, como la sexualidad y la identidad, son arbitrarias y provisionales, y el ideal de una humanidad global es una ilusión más. La femineidad gótica pudo surgir en contraposición a la masculinidad de la época, debido a las diferentes experiencias que hombres y mujeres manifiestan ante el terror y el horror, por mantener la distinción de Edmund Burke, elementos primarios del goticismo.³⁷

Podríamos argumentar que si realmente hay alguna consistencia que se pueda identificar en un género tan híbrido y mutable como es el gótico, ésta se podría hallar en una capacidad sorprendente para adaptarse, formal y temáticamente, a unas necesidades de cambio en la fantasía moderna; nos ofrece objetos y símbolos que producen temor y ansiedad mediante *patterns* narrativos de posesión y de expulsión. La ciencia genera una ansiedad por conocer la naturaleza de la identidad humana en torno a una *cosa* o *idea*, sin forma definida y con una axiología de la conducta que amenaza con transgredir una sensibilidad a flor de piel.

³⁷ Ann Radcliffe escribe The Italian como respuesta a la novela de Lewis. Su argumento lo traza en 1826, cuando publica un ensayo titulado, "*On the Supernatural in Poetry*". Basándose en la filosofía de Burke, establece la diferencia entre *terror* y *horror* en la literatura. Radcliffe argumenta que el terror se caracteriza por su oscuridad, por su indeterminación al expresar la intensidad de los acontecimientos horribles. Es esta inestabilidad la que conduce al lector hacia lo sublime. Por el contrario, el horror prácticamente aniquila la capacidad de respuesta por parte del lector con un desarrollo de las atrocidades sin ambigüedades: Ver: Ann Radcliffe: The Italian, Frederick Garber, ed., Oxford University Press, Oxford, 1992, p. ix.

El término *Gótico* tiene connotaciones arquitectónicas mucho antes de aplicarlo también a la literatura.³⁸ Horace Walpole fue el primero que estableció un vínculo entre ambas en *A Gothic Story* que se incluía en su Castle of Otranto. La palabra se utiliza en un contexto literario por vez primera y, desde entonces, la representación de un espacio de laberintos claustrofóbicos es la imagen convencional de la narrativa gótica. Este espacio arquitectónico está integrado en la maquinaria psicológica de la ficción y su función es la de crear una figuración lingüística que penetre en nuestra imaginación y origine directamente en el lector sentimientos de temor, de angustia, de soledad, fantasías eróticas y deseos de inmortalidad. Cualquiera que sea el modelo arquitectónico que cede su nombre a la ficción, su tradición puede ser el modo de identificar el cuerpo femenino en la imaginación cuando la literatura comienza a demarcar los conflictos por los que atraviesa el género femenino cuando su sexualidad comienza a emerger. Metafóricamente, la habitación es el lugar donde, íntimamente, la mujer descubre que su enemigo más siniestro es la sexualidad, una red de peligros circunstanciales que le hacen caer en las trampas de una naturaleza sensual. Philippe Ariès nos ilustra argumentando que, la emergencia de la sexualidad como problema fundamental de transgresión corporal, es el momento en el que surge el erotismo macabro del siglo XVIII, donde la confusión entre “death and pleasure is so total that the first does not stop the second, but heightens it. The dead body becomes... *object of desire*.”³⁹

³⁸“Gothic architecture, with its pointed arches, began to come back to England in the middle of eighteenth century. This kind of building suggested mystery, romance, revolt against classical order, wildness through its associations with mediaeval ruins- ivy-covered, haunted by owls, washed by moonlight, shadowy, mysterious, and so on”: Anthony Burgess en: English Literature, Longman, UK, 1989, p. 163.

³⁹ Ariès, Philippe, ob. cit., p. 373.

El cuerpo gótico es la inspiración de numerosas narrativas extrañas del siglo al que anticipa. Las historias de Arthur Machen, Conan Doyle, H.G. Wells, Richard Marsh, por citar a algunos entre tantos, están relacionadas por aposición con los discursos científicos de la época en los que prevalece la noción *abhuman*, descrita por William Hope Hodgson a finales del XIX, y que Julia Kristeva interpreta como *abjection*. La conjunción de la representación gótica y de los textos científicos en la promoción de una *abhuman identity*, se articula en las órbitas de traumas y frustraciones, en la repugnancia y en el rechazo que Kristeva halla en *abjection*. ¿Podría ser éste uno de los orígenes del significado del término *androide*? Entre la novela gótica y los movimientos modernistas, el cuerpo fluye por una corriente de idealismo romántico. Es el mundo que Raymond Williams identifica como:

“A world of desire and hunger, of rebellion and of pallid convention: the terms of desire and fulfillment and the terms of oppression and deprivation profoundly connected in a single dimension of experience.”⁴⁰

Una de las formas de asumir un yo individualizado es identificarnos con el cuerpo en el que habitamos. Somos como objetos interconectados a una experiencia táctil de nuestra piel, a una perspectiva tangible de la percepción a través de los cinco sentidos clásicos: vista, oído, olfato, gusto y tacto, a través de los cuales identificamos otros cuerpos físicos que aparecen en nuestro mundo exterior. Quizás podamos comenzar a considerar la materialidad y la finitud del cuerpo a través de lo sublime, a través de los ecos de la novela gótica, a través de los archivos en los que existimos como criaturas postmodernas y considerar el cuerpo como una imagen, como un simulacro, como una máscara, como una pantalla.

⁴⁰ Williams, Raymond: The Long Revolution, Penguin, Harmondsworth, 1965, p. 60.

Podemos empezar con la fórmula doncella/habitación en el interior del castillo. El psicoanálisis siempre ha identificado el castillo como el cuerpo, esencialmente femenino, en una alegoría que arrastra ideas medievales, sin olvidar El castillo interior o Las Moradas de Teresa de Ávila. El castillo delinea un espacio físico que está sometido a muchos *asaltos* inesperados, por lo que deberá estar preparado para afrontar numerosas proyecciones que produce el material inconsciente. El Marqués de Sade logra esta función receptiva del castillo que, explícitamente, es terrorífica: aislamiento, soledad, agonía, aniquilación, deseo y miedo de una heroína controlada por alguien al que teme y que le ha apartado de sus seres queridos. En las celdas del monasterio de Justine podemos recrear un aire mágico, una atmósfera que traspasa los límites de una existencia y unas correspondencias universales. Sin embargo, este detalle isomorfo un tanto desfasado, no se pronuncia en la experiencia interior, que supone el encuentro de la doncella con el Otro, ya sea un galán real o un monstruo imaginario.

Las implicaciones eróticas de sepulcros y laberintos son evidentes en The Monk, de Lewis, como figuraciones perversas que languidecen en la represión. La arquitectura psíquica de Lewis comprime la naturaleza de lo sobrenatural en una estructura narrativa, y logra transformar lo sacro en tabú. Ann Radcliffe comenzó a explotar ese estilismo gótico que produce un vértigo inverso cuando alzamos los ojos y buscamos su fin en la altura, esa parafernalia arquitectónica de castillos y de abadías, como símbolo descriptivo de un lugar seguro, pero con laberintos, pasadizos y cámaras oscuras, que siempre evocan fantasías eróticas de un espacio interior.

En realidad, el castillo admite varias de estas proyecciones, de forma particular, porque presenta a héroes y villanos, heroínas y agonías en una *mise en scène* con un lenguaje arcaico que comprime multitud de metáforas para que exploten en nuestro interior y extiendan los límites de lo misterioso y de lo desconocido en nuestra percepción consciente e inconsciente, objetiva y subjetiva, real y ficticia, masculino/femenino. Los personajes secundarios son literales y realistas, pero la heroína posee un temperamento romántico que le confiere un *sexto sentido* de percepción que le permite intuir lo extraño y lo sobrenatural en lugares donde el resto de los humanos no percibe nada.⁴¹ La lectura de Ann Radcliffe nos sugiere la representación de un sujeto paranoico, que se construye como una amenaza constante a la *otredad*. La heroína virtuosa, que responde a un prototipo de mujer inglesa de clase media, es el hilo conductor por el que el placer erótico se asocia a la idea de transgresión, de violar el tabú, de subversión a la represión. La puerta de la habitación sólo se abre desde fuera y, es una puerta, la que juega con la imaginación de Emily para despertar su sensibilidad en The Mysteries of Udolpho:

*“Her melancholy thoughts still hovered round the body of her deceased parent; and, when she sunk into a kind of slumber, the images of her waking mind still haunted her fancy. She thought she saw her father approaching her with a benign countenance; then, smiling mournfully and pointing upwards, his lips moved, but, instead of words, she heard sweet music borne on the distant air, and presently saw his features glow with the mild rapture of a superior being.”*⁴²

⁴¹ A mi entender, el personaje de Clara, en La Casa de los Espíritus de Isabel Allende, materializa en la literatura este sexto sentido de forma brillante, creíble y fehaciente.

⁴² Radcliffe, Ann: The Mysteries of Udolpho, Bonamy Dobrée ed., Oxford University Press, New York, 1970, cap. VIII, p. 83.

Con la hegemonía del formalismo modernista el cuerpo y el icono intentan ocultarse en los oscuros laberintos de un purismo fanático. La figura perdura, pero no como símbolo de Vanguardia, sino como motivo del expresionismo abstracto. La descentralización del sujeto postmodernista es correlativa a la inestabilidad del yo post-kantiano y, como consecuencia, es un producto cultural más que natural, donde la noción modernista de un yo dialéctico se deconstruye en un mito híbrido donde el yo visual asume una posición subjetiva en las metanarrativas literarias, pictóricas, arquitectónicas, visuales, científicas y tecnológicas, de las que emerge un mito individual en cada espacio corporal. Bien sea por una culturización de la naturaleza o porque la crítica contemporánea tiende a naturalizar la cultura, entre naturaleza y género, el cuerpo es el *medium* y es el mensaje. Pero el cuerpo, como centralización de perspectivas, es el punto de convergencia donde el texto se conecta con un significado empírico del discurso y, al mismo tiempo, el foco de divergencia donde ese texto se pluraliza en un abanico de metáforas y experiencias.

Son los cuerpos materiales los que determinan la integración de la percepción en la existencia y los que configuran los acontecimientos mediante el espíritu que mora como una presencia dentro de cada individualidad. Si consideramos la idea de tomar el cuerpo como hilo conductor del discurso debemos tener en cuenta que el pensamiento interpretativo basado en una multiplicidad de fuerzas transmisoras solamente podemos analizarlo como recurso transcendente y metafórico, como un esquema que nos permite imaginar el vínculo ficticio entre unidad y pluralidad. El arte vuelve a transcribir nuevos cuerpos existenciales que, una vez más, consolidan identidades fragmentadas. La cuestión sigue flotando en el aire: mujer, ¿ángel o monstruo?

El dualismo ambivalente ángel/monstruo, tan central y misterioso en el romance gótico, permanece perfectamente integrado hasta los albores de la modernidad, como representación borrosa, pura y racional de la imaginación. El monstruo no se define como *norma*, que limita la percepción de la realidad. Tampoco es una *representación*, que implicaría que la realidad precediese a la figura; por el contrario es un boceto de sueños y alucinaciones, una producción formal de criatura híbrida, verbal y visual. El monstruo aparece en la yuxtaposición donde trazos y palabras forman una imagen, un proceso similar al que Breton explota en *L'Union Libre*, donde una cadena de yuxtaposiciones genera el monstruo femenino.⁴⁵ En realidad, como metáfora científica, el análisis del monstruo puede invitarnos a explorar la "*expérience-limite*." La figura del monstruo se encuentra en un espacio lingüístico, donde la ruptura de verbo y sustantivo puede provocar una inestabilidad de significado. Es un espacio donde se experimentan nuevas articulaciones del discurso. Esta interpenetración dinámica de realidad e imaginación de la técnica surrealista articula lo que el ojo percibe y lo que la voz revela en un divertido juego de analogías, con el objetivo final de crear y componer una figura, que se articula entre el inconsciente y la realidad externa que forma el cuerpo deseado, el objeto que nos fascina, "*le hasard objectif*." La presentación de ciertos retratos femeninos, como el de Dorian Gray y, posteriormente, el de Daisy Miller, podrían ser esos cuerpos y esas mentes de la ficción gótica donde se asume una unidad subjetiva, como reflejo de una imagen corporal y como señal de una descomposición del núcleo del sujeto humano, que es lo que finalmente define la figura humana que emerge del Modernismo Surrealista.

⁴⁵ Breton, André: "*L'Union Libre*" (1931), en *Clair de Terre*, NRF Poésie, Gallimard,

El argumento del monstruo, como una forma de alteridad, es también una hipótesis del yo. No cabe duda que los surrealistas seleccionaban sus monstruos en modelos de *alter ego*. El monstruo es una forma de dibujar la identidad, en la que se comprime el Yo y el Otro, donde el Otro se desglosa en otro Yo. Es una figura de tensión constantemente renovada entre una fragmentación parcial y una totalidad imposible, entre uno mismo y el Otro, entre forma y materia, línea y signo. Los ejemplos de comparación y de metáfora en la monstruosidad visual no relacionan una deformación del cuerpo normal sino que, más bien, tienen un sentido de interconexión textual y visual que multiplica las formas, los colores y las sensaciones.

La conciencia lingüística individual modernista cuestiona la centralidad de la imaginación romántica, a pesar de que el trabajo de los Imagistas de Pound y los Surrealistas de Breton concentraron su teoría y su práctica en una imagen. Los albores del siglo XX proclaman que el lenguaje no es lo suficientemente adecuado para representar las cosas, de la misma forma que Platón sugiere que las apariencias no son suficientes para representar las esencias. Con Mallarmé, las palabras son trazos del boceto corporal simbolista y de las formas surrealistas:

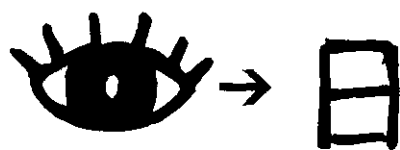
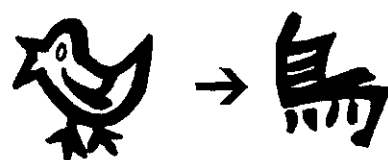
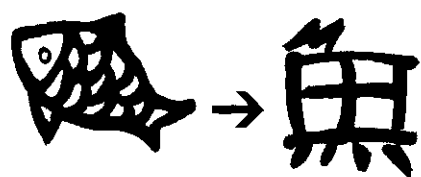
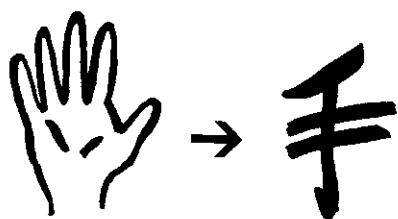
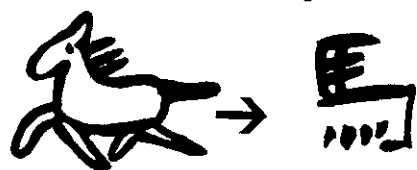
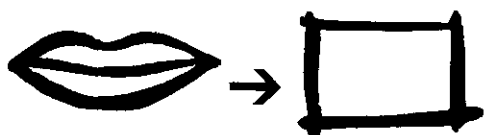
*“Le blond torrent de mes cheveux immaculés
Quand il baigne mon corps solitaire le glace
D’horreur, et mes cheveux que la lumière enlace
Sont immortels. O femme, un baiser me tûrait
Si la beauté n’était la mort...”⁴⁴*

París, 1966, p. 94.

⁴⁴ Mallarmé, Stéphane: *Hérodiade*, Escena II, versos 8-12. Ediciones Júcar, Madrid, 1985, p.185.

La intertextualidad es una manifestación formal del deseo de aunar para el lector el pasado y el presente. También es una fuerza creativa que reescribe la historia en un contexto nuevo, dentro del marco de un sistema lingüístico-cultural, que determina la formación de una ideología de los objetos, de las relaciones sociales y de la experiencia privada. La idea vuelve a tomar el cariz visual de un realismo idealista sustentado en la estética romántica. El poeta griego Simias es revisado por Marinetti y los Dadaístas, y, tanto en pintura como en literatura, surge un proceso de “*ekphrasis*”,⁴⁵ una descripción dinámica de las imágenes, donde la tipografía se convierte en una alegoría, en un parámetro expresivo controlado por los artistas, que logran la captación de una imagen visual a través del lenguaje corporal. Las figuras góticas aportan una serie de fantasías sociales históricas y culturales en la relación con el Otro, que confieren cierta estabilidad pero, también, son responsables de una disolución de un sistema que legitima una identidad. El Otro, no es mucho más estable que el Yo, pero la identificación de una otredad fantasmagórica establece un sentido de sólida consistencia. Para Kristeva, ambos coexisten en una fase de fragmentación y en la necesidad de una existencia subjetiva. El cuerpo gótico se disuelve y, al mismo tiempo, constituye y fundamenta la identidad, como materia de un proceso y de un movimiento, el lugar más vulnerable de profanación de un sujeto que permanece receptivo al terror. El cuerpo es, además, territorio sacro de valores totémicos, un espacio perdido donde la negatividad queda perfectamente integrada en la subjetividad.

⁴⁵ Tomamos la definición de W.J.T. Mitchell: “the term *ekphrasis* is used as a model for the power of literary art to achieve formal, structural patterns, and to represent vividly a wide range of perceptual experiences, most notably the experience of vision”. Ver: Picture Theory, University of Chicago Press, Chicago and London, 1994, p. 154.



Dice el compás de acero su corto verso elástico.

Desconocidas islas desmiente ya la esfera.

(FEDERICO GARCÍA LORCA)

V

ARTE//IDEOLOGÍA

Estamos en una época en la que la civilización occidental ha conseguido una perfección máxima en la escritura y en la concepción del espacio, adquiridas por la observación, las artes gráficas y los sistemas simbólicos. Parece que la historia de la humanidad, la historia de la existencia humana, se contrapone al consuelo de evolución con el que nos alivia la tecnología. Partiendo de impulsos visuales, lingüísticos y científicos, elaborados paso a paso, nos empeñamos en reproducir las palabras y las imágenes para mostrar que un texto, como secuencia de componentes alfabéticos y gráficos en un proceso de comunicación contextualizado, puede ser el resultado de un eclecticismo artístico que multiplica significantes y significados. Lo que esto significa es, que el arte no tiene una forma única y estancada, sino que cada manifestación artística sería un diseño de energía y de mimesis imposible de reproducir con exactitud en otro momento y en otro lugar, y en cuyo desempeño tiene un papel decisivo el espectador. No nos sorprende el hecho de que sean la palabra, la voz y la música las mediadoras entre dos elementos claramente heterogéneos: el cuerpo y el texto.

Una de las contribuciones más importantes del Postmodernismo ha sido su defensa de una estética del consumidor, al contrario que durante el Romanticismo y el Modernismo, cuyos ejes ideológicos giraban en torno al creador. Para Adorno, el desarrollo de la música contemporánea es un reflejo del declive de la burguesía, la faceta artística de un proceso de transformación de la cultura hacia un estado de bienestar, el colapso de la distinción entre cultura elitista y cultura popular, “la promesa de una reconciliación.”¹ En música, la notación, la creación y la representación se han transformado radicalmente. La digitalización es el vampiro que chupa la sustancia de las artes visuales. Post-estructuralismo y deconstruccionismo tienden a interpretar la ideología como un enlace esencial con el lenguaje simbólico, en vez de considerar los aspectos estructurales de la organización de las emociones. Es cierto que, estamos sumergidos en una tradición cultural donde, precisamente, la gente escucha música para escapar de los rigores de ciertas ideologías y de una dimensión estructurada de la razón. La escuela de Frankfurt y la mayoría del pensamiento marxista occidental, con excepción de Gramsci, mantienen la distinción **arte/ideología**, un binomio en el que la característica estético-epistemológica adquiere mayor rango que la ideológica. Si el efecto estético consiste en la satisfacción de un deseo, y si ese efecto estético es ideológico, entonces, la cuestión no es la división entre música e ideología, sino más bien una cadena de asociaciones que las relacionan. En este sentido, el acontecimiento musical pudiera tratarse de un acto pre-verbal relacionado con la imaginación o, más exactamente, con la noción que Kristeva presenta de su concepto de semiótica.²

¹ Adorno, Theodor: The Philosophy of Modern Music, transl.: Annie Mitchell & Wesley Blomster, Seabury, New York, 1980, p. 129.

² “Kristeva makes the case that the semiotic is the effect of bodily drives which are incompletely repressed when the paternal order has intervened in the mother/child dyad and it is therefore attached psychically to the mother’s body”. Ver: Paul Smith: Discerning the Subject, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988, p. 121.

La investigación social que quiere dar cuenta de lo cotidiano debe asumir una mediación subjetiva de su objeto. Lo cotidiano es un compendio de vivencias para un sujeto, que le asigna un significado de acuerdo al código de su colectivo o sociedad. Asumir esta mediación subjetiva, verbal o semiótica, complica una aproximación análoga a lo que desde Dilthey entendemos como ciencias del espíritu, desde Weber como ciencias de la acción o, más ampliamente, ciencias del sentido. Desde ese punto de vista, la distinción entre metodologías cualitativas y cuantitativas alcanza un plano de debate en el que las primeras pueden formularse en sus propios términos como alternativas menores o, acaso, por déficit de precisión y de univocidad con respecto a las segundas. La perspectiva cualitativa muestra su potencia al poder asumir los rasgos propios de un objeto *que habla*: observador interior (**emic**), + sujeto inscrito en unas coordenadas sociales (**estructural**). Conocer lo cotidiano es conocer como conoce *emic*, no un individuo, sino un sujeto socialmente posesionado: *estructural*.

Igualmente, al entender que lo cotidiano ocurre al nivel de los fenómenos, es necesario incurrir en su génesis. Tanto en el hecho como en el acto cotidiano (**fenomenal**), se actualiza un código o una competencia (**generativo**). Con todo, la diferencia entre el poder y el valor en el campo cotidiano, vuelve a plantear la propia diferencia cuantitativa-cualitativa. Desde una perspectiva epistemológica, que sitúa la diferencia entre observador y observado, ambos enfoques se inscriben en un mismo *episteme* de control, en el que la función del conocimiento y de la información no es desempeñada por el conjunto social sobre sí mismo, sino por una parte del conjunto sobre el resto. La observación de observaciones, ya sea de un modo cualitativo o cuantitativo, reproduce la división entre observadores y observados.

1. ____ Word/Music _____

La historiografía, la literatura y la imagen del cuerpo son símbolos indiscutibles de estratificación y de consolidación de aspectos muy relevantes en la construcción de la subjetividad, de la identidad, de la filosofía existencial, de la cultura visual y del género biológico y social. El carácter abstracto de la teoría crítica se puede materializar en el estudio de un cuerpo, de una persona, de un personaje, en definitiva, de un/a artista que transmita en su mensaje aspectos de una realidad que le sitúen en los límites de la percepción y de la expresión de un pensamiento, que intentan englobar la utopía de una pluralidad. La función del/a artista será la de reflejar percepciones subjetivas a través de la intuición, del instinto, de la imaginación, de la visión, de las palabras, de la voz y de la música. A mi entender, un nombre propio y una trayectoria artística, pueden marcar huellas decisivas, literarias y sonoras, en la materialización del arte y de la ideología y, la elección de Laurie Anderson como representante del eclecticismo ideológico que define los movimientos artísticos y culturales de la era finisecular, es el método de abordar cuestiones prácticas que se originan en los ámbitos de la crítica contemporánea, ya que en primera instancia es mujer y, después, artista. Explora los márgenes de una intertextualidad postmoderna sorprendiendo a su audiencia como poetisa, escritora, escultora o violinista.

Música y representación se funden en un “*multifarious art*,” en la metanarrativa de una expresividad del lenguaje artístico en el espacio y en el tiempo de un escenario, donde se despliega un innovador muestrario de aparatos multimedia que, en su condición de objetos tecnológicos postmodernos, distorsionan la interpretación de los legados científicos y filosóficos, como codificación disecada de una semiología mecánica, y consolidan el lenguaje como máximo exponente de expresión y de intercomunicación entre los seres humanos.

El significado de una composición musical es un intrincado sistema de imágenes que despiertan la sensibilidad del receptor del sonido, imágenes que entenderemos como *cuadros* mentales de lo que conocemos de nosotros mismos: el cuerpo, los sentimientos, los pensamientos y el mundo que nos rodea, de acuerdo al tipo de modalidad cognitiva que todo ello representa, ya sean objetos o procesos. Muchas de estas imágenes son personales y secuenciales, por lo que el significado musical como fenómeno subjetivo y singular depende de una integración de funciones intelectuales y emocionales. La fenomenología de Husserl postula que la realidad se constituye mediante un acto de intencionalidad consciente que configura el significado, *noesis*, y estructura los impulsos que recibimos del exterior. Esta estructura o *noema*, representa el significado de un objeto tal y como aparece ante nosotros, y su significado no es dependiente del lenguaje. El *objeto noemático* de Husserl comprime todo lo que una persona es capaz de conceptualizar, no sólo objetos estables y homogéneos sino, también, aspectos heterogéneos, inestables y procesales, en los que se incluyen, por ejemplo, los fenómenos musicales.³

³ Husserl, E.: Ideas relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica, Ediciones F.C.E. España, Madrid, 1985.

Los diferentes tipos de significado que se generan cuando escuchamos música, entendida como un icono, un signo o un *leitmotif*, pueden dar lugar a diferentes actitudes con respecto a la estética musical, que no son mutuamente exclusivas, actitudes que Leonard Meyer presenta como absolutas, referenciales, formales y expresivas.⁴ Cada una de ellas configura el significado de la música en diferentes dominios, en los que se incluyen, lo intra- y lo extra-musical, lo estructural y lo emocional.

En el análisis de la obra de Laurie Anderson es imposible que pase desapercibido ninguno de los múltiples aspectos y formas de expresión de la experiencia del género femenino en la sociedad cibernética, que una alteridad tecnológica transforma en un alien revoltoso, un estereotipo parlanchín no identificado cuya voz parte del alma humana y penetra en los límites del canon cultural para desintegrarlo. Hay una duplicidad que marca la distancia genérica, la inutilidad de una categorización plena de lo masculino y de lo femenino en términos de imagen, de lo que se presenta ante nuestros ojos en un escenario. Entretejer, provocar, hechizar y algunas veces desconcertar a sus espectadores con un despliegue de instrumentos eléctricos, efectos especiales, aparatos multimedia y demás parafernalia tecnológica, son las razones de la presencia de una mujer madura, serena y cultivada en un escenario del que brota una nueva dimensión del lenguaje colectivo. La descripción de un multiculturalismo socialmente unificado da lugar a un individuo que habla en solitario ante una audiencia.

⁴ Meyer B., Leonard: Emotion and Meaning in Music, Chicago University Press, Chicago, 1956.

La psicología social la entendemos como un estudio de la persona y de las interacciones entre personas. Los objetos son parte de nuestro entorno privado y social y, por tanto, juegan un rol esencial en manifestaciones de los tipos psicológicos. El teléfono, el CD, el ordenador, el violín, el arco, el telescopio, el coche, el sextante, la televisión, la *jukebox*, las armas,..., son objetos que realmente construyen una psicología social, una estructura de género. Los objetos son verdaderos actores de los procesos sociales. Los científicos informan a los artistas, y los artistas son de gran ayuda para los científicos gracias a una percepción intelectual de lo que la gente hace con los objetos, y de las formas en las que los objetos pueden transformar el mundo privado y social. Laurie Anderson lo expresa así:

*“You know that ad, that ad for the phone company, there’s a mother and her little daughter and they’re sitting around and the phone rings. The mother pick it up and talks for a minute. Then she holds the receiver out to the daughter and says, “Talk to grandma! Here’s grandma!” And she is holding a piece of plastic. So, of course, the question is: Is the phone alive? What’s alive and what doesn’t have live?”*⁵

La respuesta a estos interrogantes podría estar en la integración de la mímica en la interacción humana como una experiencia comunicativa. Esto no significa que un teléfono o un ordenador tengan que hablar, sonreír o llorar; lo que implica es una función productiva de información, aunque a veces fallen en su empeño, al igual que ocurre en las relaciones entre algunos humanos y *otros*. La dimensión socio-psicológica de los objetos es para Laurie Anderson un proceso autodidacta para conocer el funcionamiento de los sistemas y utilizar los nuevos objetos tecnológicos con eficacia.

⁵ Anderson, Laurie: *United States III*, Warner Bros Records Inc., New York, 1984.

La idea se extiende en la elaboración de una base de datos para que una persona pueda comunicarse con otra o con la audiencia, mimetizándose entre diálogos y mecánicas de argumentación. Los personajes psicológicos que esperan a Godot son reemplazados por un nuevo lenguaje monológico de representación, que se ramifica en múltiples textos, sonidos, voces y gestos. Laurie Anderson controla las inflexiones y enfatiza las repeticiones y su mensaje unívoco puede resultar en ocasiones absurdo y ridículo. Sin embargo, es la duplicidad humana la que habla, canta, representa y distorsiona la realidad, con la determinación de festejar la variedad y la complejidad del lenguaje cotidiano que, ordinariamente, utilizamos en el proceso de intercomunicación social.

Un cuerpo eléctrico y un lenguaje desintegrado son los estereotipos que diseñan el sujeto postmoderno que Laurie Anderson nos presenta en sus espectáculos, un sujeto que juega, inconscientemente, con la sexualidad y, conscientemente, con unas diferencias genéricas que le sitúan en una estética racional del arte y de la cultura. La obra de Anderson llega más lejos de lo que supone una expresión artística compleja y polifacética que mezcla y corrompe géneros con repeticiones y diálogos irónicos. En *The New York Social Life* la artista alterna entre el teléfono y el micrófono en un ejercicio de rápida ventriloquia que distingue las voces. También se incorpora otro instrumento de percusión, la tamboura, que reproduce un tono nasal intensamente agudo. Es aquí dónde la interacción entre hablantes y lenguaje colisiona en la tensión que originan, mutuamente, lenguajes heterogéneos y aspectos verbo-semánticos, y donde el sonido adquiere un punto de fragmentación subjetiva tal y como ocurría con los monstruos y las formas coloristas de la pintura surrealista.

Desde esta perspectiva, los objetos tecnológicos son sustantivos con una estructura interna de circuitos eléctricos que posibilitan una transmisión, una intercomunicación entre sujetos del lenguaje en un marco dialógico o monológico. El objeto simbolista, con un lenguaje tratado como materia, se fragmenta en su efecto subjetivo, y la inestabilidad de su forma podría deberse a una asociación de verbo+nombre. Aquí nace el surrealismo y aquí nace una nueva metamorfosis femenina entre el ángel y el monstruo. En Collective Invention (1939), de Magritte, y en The Robing of the Bride (1939), de Ernst, el poder erótico se percibe en la misma superficie de los lienzos. La sirena de Magritte, y la novia de Ernst son nuevas *Metamorfosis* ovidianas, donde el cuerpo femenino intensifica en el espectador un impulso de temores y de deseos que se generan en esos detalles pictóricos donde se articulan la transformaciones.

La nueva relación entre el espectador y la imagen del otro requiere una mayor atención, centrada en el poder de comunicación de lo invisible, de los aspectos fantasmagóricos de una retórica de la identidad y de un espíritu conformista, para aceptar la impotencia que supone una exploración de nuestro interior. Si aceptamos sentimientos de vulnerabilidad y de pérdida, tampoco debemos sentirnos demasiado presionados por configuraciones visuales del Otro. Podemos ser capaces de descomponer y de diferenciar nuestras preferencias, que informan y afectan a nuestra mirada externa, seleccionando ideologías de poder y de deseo que nos van identificando en un cosmos imaginario. La experiencia visual identifica un *alter ego* ideal. El inconsciente, en la nostalgia del deseo erótico, puede representar cualquier objeto, físico o metafísico, generalmente, de género femenino (sirena, gardenia, lila, luna, diosa Fortuna, maja desnuda, poetisa, madre, amante, esposa, verso, icono, musa, *meiga*, figura y escultura.)

Ya hemos apuntado la importancia de la historia del arte para globalizar una percepción singular en un punto de mira ideal, simétrico a un punto de fuga del realismo histórico. La simetría entre el punto de mira y el punto de fuga refleja la otra cara de la promesa de una plenitud visual. En este sentido, la fuerza histórica del concepto de perspectiva, en los estudios sobre la historia del arte occidental, adquiere cierto carácter edípico. Esta simetría del ojo y de la fuga reafirma la teoría que argumenta que el arte es un espejo en el que se refleja el espectador y, de hecho, la complejidad de su mirada es la búsqueda de un espejo en el que poder reflejarse. Las apariciones y desapariciones de Laurie Anderson en el transcurso de la representación tienen como objetivo crear en el espectador la sensación de que hay algo más detrás del escenario, de las pantallas, de los instrumentos, que no podemos ver pero podemos sentir.

La creencia en lo invisible mantiene el deseo pero Lacan destaca que, en realidad, fuera del campo visual no hay nada. Lo invisible es una ausencia interna/lizada que la representación visual continuamente intenta recobrar. La representación se sitúa desde la perspectiva del que ve, no desde lo que se está mirando.⁶ Como han demostrado los teóricos feministas, la imagen del cuerpo femenino tiene una función de pantalla que revela un proceso de construcción del deseo masculino. Esta imagen de la mujer no representa una subjetividad de un cuerpo femenino, sino una fuerza que constituye el deseo del hombre por contemplarla. Visibilidad e invisibilidad están crucialmente vinculadas en la corporeidad y en la textualidad.

⁶ En ~~Erirts 1-7~~. Citado por: Peggy Phelan: ~~Unmarked: The Politics of Performance~~, Routledge, London & New York, 1993, p. 26.

Toda la información visual o los detalles de invisibilidad en las representaciones de Laurie Anderson, incluyendo los signos, las palabras y la voz distorsionada de su propio cuerpo reflejados en una pantalla, envuelven su espectáculo en una atmósfera en la que intenta advertirnos que, “In this dream, I’m not a person, I’m a place.”⁷ El cuerpo contemporáneo aparece en Laurie Anderson como un modelo de circuito cerrado, travestido, en una energía de estructura hegemónica que le fuerza a copiar, imitar, asimilar, simular; un cuerpo eléctrico que vocifera con un lenguaje descarado y en ocasiones algo molesto, que nos envuelve en un mundo, a la vez, realista y superrealista.

La cuestión puede acercarnos de nuevo a la historia del arte y observar que, en la extensa colección de desnudos de Matisse, el cuerpo femenino se interpreta como un receptáculo repleto de colores y trazos que derraman una centralidad corporal de la figura. Los trazos de pechos y nalgas o el color del pelo, brazos y manos, pueden adquirir formas prestadas de otros objetos de la escena. Una ventana, un sofá, un tapiz o un vaso de cristal de bohemia reorganizan y reflejan la vida sensual del cuerpo humano de tal forma que, toda la superficie del cuadro está erotizada. El deseo fluye a través de los efectos multicolor de la escena y, en este viaje, el deseo humano del espectador continuamente se moldea, se fragmenta y se reconstituye. Los cuerpos tecnológicos de Laurie Anderson no sólo son mensajes de crítica representativa sino, también, procesadores de un intimismo psíquico y temático, tal y como habrían predicho las voces de aquellos visionarios del movimiento Beat, que se consideraban herederos del Grupo de los Nabis, de Walt Whitman, de García Lorca y de la masacre de Vietnam.

⁷ *Blue Lagoon*, en *United States IV* (1984) y en *Mister Heartbreak* (1984). Ambos discos están publicados por Warner Bros, Records Inc., US.

*"What I mean by the body" -explica Laurie Anderson- "is my way of looking for something, of frisking myself, like looking for keys. Parts of the body appear and reappear adding up to a kind of self-portrait, although not a very naturalistic one. This portrait most resembles that drawing in medical books of the human body called "The Sensory Homunculus," a depiction of the relative proportions of the sensory neurons as they're represented in the brain. And it is a kind of freakish, emaciated elf with ears the size of cars and an enormous mouth. But the bodies I relate to the most are the No Bodies. I've written many songs and stories for these "people". They have no names, no histories. They're outside of time and place and they are the ones who truly speak for me."*⁸

Laurie Anderson nace el 5 de Junio de 1947 en Chicago, Illinois, y es la segunda de los ocho hijos que tuvieron los Anderson, Mary Louise y Arthur. Pasa su infancia y su adolescencia en Chicago y, evocando los mejores recuerdos de esta época, nos explica de dónde surgió y adónde le condujo su pasión por contar historias: alrededor del fuego junto a su familia en las noches del invierno. Su curiosidad intelectual es la Historia del Arte y cuando termina el High School se desplaza hasta California, al Mills College de Oakland, donde pasa su primer curso para luego trasladarse al Barnard College californiano. Allí se gradúa en 1969 con un *magna cum laude*, Phi Beta Kappa, pero decide trasladarse a Nueva York. En 1972, Laurie Anderson finaliza sus estudios en Columbia obteniendo un MFA en Escultura. En sus notas quedará plasmada la influencia de Arthur Danto, que despierta en la artista una enorme curiosidad por la figura de Merleau-Ponty, y una pasión por la historia del arte supervisada por Meyer Shapiro. Comienza el periplo artístico de un alma femenina cuya voz inunda los escenarios del mundo evocando dudas de la cotidianidad a través de un cuerpo/género existencialmente humano, rodeada de un sinfín de *objetos-cuerpo* de la nueva era tecnológica.

⁸ Anderson, Laurie: Stories of the Nerve Bible: A Retrospective 1972-1992, Harper Perennial, Harper Collins Publishers, New York, 1994, p.6.

El artista solitario volverá a desatar la ira de los dioses cuando aparece como ente social en un proceso de auto-representación y de auto-afirmación, comenzando a relatar historias de la *persona* post-moderna.⁹ El *glamour* de Nueva York seduce a la artista de Chicago formada en California, por la libertad que respira, por la variedad cultural y por una gran intensidad emocional. Corren los años setenta y Greenwich Village es el paraíso de bohemios y artistas, al igual que sucedió con el Barrio Latino de París a comienzos del siglo XX. Laurie Anderson es parte de un grupo de artistas pioneros de esta ebullición cultural entre los que se incluían Gordon Matta-Clark, Jene Highstein, Susie Harris, Tina Girouard, Richard Nonas, Dickie Landy, Philip Glass y otros muchos escultores, pintores y músicos. Vive como una ermitaña en un pequeño estudio sin calefacción en el Bronx, mientras enseña escultura egipcia y asiria en el City College, en el Staten Island College y en Pace University al mismo tiempo que escribe crítica de arte para pequeñas revistas neoyorkinas.¹⁰ Junto al fuego de la estufa danzan los espectros de Berlioz y Shakespeare, Melville y Massenet, Italo Calvino y Longfellow, Nabokov y Elvis Prestley, Simone de Beauvoir y Georgia O'Keefee. Todos ellos y algunos más van conformando la etimología socio-cultural del lenguaje, la voz y el silencio de una cosmopolita americana que tiene alma de artista.

⁹ La autoafirmación contribuyó a varios progresos importantes en el campo artístico, como el caso de Andy Warhol y el Pop-Art, pero también alentó toda clase de extremos que resultaron ridículos: abonó el subjetivismo intenso y limitado produciendo un nuevo anti-intelectualismo en nombre de un individualismo bien definido en ideales de anarquía, primitivismo, de filosofía oriental, de vida pastoral y comunal, de bisexualidad, de homosexualidad y de Amor Libre. Cuando la censura prevalece, la poesía es noticia y la voz de la Beat Generation se hace pública, dramáticamente externa; es la voz del megáfono y del *read-in*.

¹⁰ Artforum, ARTNews y Art in America.

Las fotografías de un reciente viaje a Tibet cubren las paredes de este primer espacio privado neoyorkino, pero las paredes de su cuerpo se revisten de su experiencia en una tardía Revolución Californiana con un nuevo idealismo de claras influencias orientales.¹¹ En este apartamento hay tiempo también para la meditación, para una mirada que se fija en Oriente, en el budismo y en el pacifismo, en el folklore y en el multiculturalismo, que reflejan el eterno antagonismo entre vida material y espiritualidad.

La metodología de la Historia nos enseña que esa intuición colectiva de anticipar acontecimientos, y el sentido de realizar siempre algo nuevo, puede producir al menos cierto aire de revolución artística. Sólo en el siglo XX podemos identificar varias revoluciones culturales que han definido un determinado idealismo militado por todos y cada uno de los protagonistas, y citaremos la revolución femenina, la retirada de armas atómicas, la ecología y ciertos movimientos alternativos e independientes. No fue accidental que la aparición del movimiento Beat coincidiera con un período que desató la política de confrontación, la democracia participatoria, el poder negro y la revolución sexual, psicodélica o artística que, no sólo liberó las energías personales constreñidas durante generaciones en todas las culturas, sino que acercó el arte a la vida, con tal fuerza, que ahora son inseparables. Algo está pasando, algo intimidante y misterioso, desdibujado y vivo, algo que amenaza a muchas de las sagradas tradiciones de Norteamérica mientras pretende ofrecer a la nación su última posibilidad de salvación.¹²

¹¹ Laurie comienza a interesarse por el *Mudra*, un arte gestual de las manos de origen sánscrito que se utiliza en el Hinduísmo, en el Budismo y también en el Cristianismo para representar estados sublimes de la conciencia. Esculpe en piedra posturas de las manos que designa con palabras: *Boat, Prison, Way, Nature, Memory...*

¹² Es una tragedia femenina la que marca con letras de sangre las primeras páginas de la Historia de Norteamérica cuando el terror y la histeria reinan en Salem durante 1690. Tituba, una esclava que relataba junto al fuego innumerables cuentos y fantasías de su isla de Barbados, será el detonante de una persecución y posterior matanza de un

En realidad, no es un estandarte Beat lo que Laurie Anderson va a enarbolar con su obra; es una evolución artística de este movimiento que durante los años setenta agoniza sin remedio. Sus respuestas son esquemáticas y sus sentimientos espontáneos para fusionar arte y realidad. Individualismo como réplica al sistema político vigente, con un estilo de vida excéntrico, heterodoxo, con ropas y modelos extravagantes, un yo formado en teorías místicas orientales para tomar conciencia cósmica y sumergirse en un yo colectivo universal, más íntimo, más biográfico, más oracular, épico y, sobre todo, generacional. Los años anteriores han sido productivos y parece que Nueva York acoge con agrado los proyectos que Anderson va representando. AS:IF se había estrenado en el Artist Space del Soho neoyorkino en el 74, recibiendo muy buenas críticas, especialmente de sus amigos más allegados del momento, entre los que se encontraban sus profesores de escultura Sol Lewitt y Carl Andre, que le presentarían a uno de los músicos experimentales más peculiares de la época, Philip Glass.¹³

elevado número de muchachas que la habían estado escuchando en las largas tardes de un invierno que culminó en terror y muerte. Acusadas de prácticas diabólicas en el transcurso de estas tertulias, su vida se verá truncada por la implacable justicia masculina, que quiso interpretar la presencia de Satanás y Belcebú en los primeros ecos de rebeldía y reivindicación de unas pioneras e hijas de pioneras que habían cruzado el Atlántico junto a sus maridos y familiares, habían luchado contra las inclemencias y la dureza de este nuevo paraíso, veían como sus derechos eran restringidos en función de su sexo. Es un edificio de estilo Románico en la Washington Square de Salem, Massachusetts, el que va a albergar entre sus muros como marca indeleble del pasado una larga lista de voces femeninas apagadas en las llamas del fuego eterno, en la división de lo que es el temor a Dios y lo que es una posible participación y un reconocimiento de la mujer en el incipiente poder social y económico de la Nueva Colonia. Cotton Mather aplacó sin paliativos estos impulsos que, sin embargo, fueron defendidos por John Proctor y Giles Corey lo que les condujo directamente al patíbulo junto a Rebecca Nurse y Betty Parris.

¹³ Glass era entonces un artista que había distorsionado el género con su ópera postmoderna *Einstein on the Beach* (1976). Su influencia será decisiva en los *talkshows* posteriores de Anderson. Robert Wilson realiza varias versiones de esta ópera de Philip Glass en las que el cuerpo escénico es una imaginaria extraña que aglutina partes heterogéneas y desconectadas, fragmentos, citas y distensiones del espacio-tiempo en un despliegue tecnológico de sonido e iluminación, que forman la aureola del cuerpo esculturalmente figurativo de la representación.

*"Let's see. Uh, it was on an island. And there was this snake.
 And this snake had legs. And he could walk all around the island.
 Yes. That's true. A snake with legs.
 And the man and the woman were on the island too.
 And they were not very smart.
 But they were happy as clams. Yes.
 Let's see. Uh... then one evening the snake was walking about
 in the garden and he was talking to himself and he saw the woman
 and they started to talk. And they became friends.
 Very good friends.
 And the woman liked the snake very much. Because when he
 talked, he made little noises with his tongue, and his long tongue
 was lightly licking about his lips.
 Like there was a little fire inside his mouth and the flame
 would come dancing out of his mouth.
 And the woman liked this very much.
 And after that, she was bored with the man.
 Because no matter what happened,
 he was always as happy as a clam.
 What did the snake say? Yes! What was he saying?
 OK. I will tell you.
 The snake told her things about the world. He told her about
 the time there was a big typhoon on the island
 and all the sharks came out of the water. Yes.
 They came out of the water and they walked right into your house
 with their big white teeth.
 And the woman heard these things. And she was in love.
 And the woman came out and said: We have to go now!
 And the woman did not want to go. Because she was a hothead.
 Because she was a woman in love.
 Anyway, we got into their boat and left the island.
 But they never stayed anywhere very long.
 Because the woman was restless. She was a hothead.
 She was a woman in love.
 And this is not a story my people tell.
 It is something I know myself.
 And when I do my job, I am thinking about these things.
 Because when I do my job, that's what I think about."*¹⁴

¹⁴ Anderson, Laurie: *Langue d'Amour: United States IV* (1983), *Home of the Brave* (1986).

United States es el título de una topografía operística socio-musical en la que Laurie Anderson dibuja el país que la vio nacer desde una perspectiva multicolor que engloba la memoria, el lenguaje, la tecnología, la política, la utopía, el poder, las mujeres y los hombres, en el antagonismo y en la armonía de una coexistencia de valores contradictorios. También es un interesante muestrario de muchas de las voces y de los estilos del habla que caracterizan el Inglés Americano y es por eso por lo que su autora lo denomina como una *talk opera*. Sonidos de máquinas, voces de políticos y estrellas del *massmedia*, notas de violín, recitales de poesía, lenguajes del Futuro y lenguajes del Amor establecen una logomaquia con la audiencia relacionando la música con una red lingüística que integra elementos de arquitectura, de tecnología y de animación, de éticas de semiótica y de estéticas de semiología en un sinfín de fanatismos ideológicos:

*"I am in my body
the way most people
drive in theirs cars".¹⁵*

Transcurren años de una dromología intensa, en los que Laurie Anderson combina *Transportation Transportation* y *Americans on the Move* con viajes en los que recorre su país, Canadá, Europa, México y ¡el Polo Norte!. Estos trabajos y estos viajes son el prelude de *United States I-IV*, una ópera de más de siete horas de duración y alrededor de ochenta canciones divididas en cuatro partes: *Transportation, Politics, Money and Love*. La idea es dibujar el mapa de un país, pero el análisis artístico desemboca en un sujeto que se origina en el lugar donde una variedad de procesos dromológicos confieren, a las situaciones que Anderson describe, un movimiento constante.

¹⁵ Anderson, Laurie: *On Dit*, Paris Biennale, 1977.

Paul Virilio explica ciertas ideas de su filosofía de la Dromología como una evolución de los *vehículos*, a pesar de que confiere un significado muy especial al término.¹⁶ En varias ocasiones, el filósofo francés especula sobre el *primer vehículo* y la mayoría de las veces lo identifica con el concepto de *mujer*. La mujer, de alguna manera, conduce al hombre en la intimidad del encuentro sexual. Desde este primer vehículo, surgen otras formas convencionales de desplazamiento, la rueda, las velas, el raíl y la aeronáutica. La diferencia de estos medios de transporte señalan cambios esenciales en la forma de percibir el mundo al estar organizados en vectores de tiempo-espacio-velocidad. La conquista del espacio implica que la aceleración crea una atmósfera estática parecida al encuentro sexual. Es más difícil comprender la consiguiente conquista del tiempo por una telepresencia interestelar de satélites de televisión y otras tecnologías de la ubicariedad. Cuando el tiempo de desplazamiento o de transmisión es relativo, no dependiendo de la distancia sino del tiempo que se emplea para llegar, Virilio sostiene que lo único que tenemos es el movimiento, la habilidad de manipular la matriz espacio-tiempo. Estas **conquistas** siguen las huellas de un *pattern* particular, ése que se relaciona con el *aufhebung* hegeliano y con unas **expectativas** producto de lo que Roland Barthes denomina el *déjà vu*, el recuerdo de lo que ya se ha visto y se ha oído. De todas formas, todavía no estamos muy convencidos de que exista una bolsa repleta de oro detrás del Arco Iris o del hallazgo de una Verdad teleológica al final de la autopista. Virilio cita a McLuhan, y también hay algo de la ambigüedad del mensaje de McLuhan, “the medium is the message,” en la dromología del pensador francés.¹⁷

¹⁶ Virilio, Paul: Vitesse et Politique, Éditions Galilée, Paris, 1977.

En el análisis de *la extensión del hombre*, que realiza McLuhan, otro tipo de *aufhebung*, Virilio nos ofrece un camino para comprender todo tipo de relaciones vehiculares. Todo transporte es una prótesis del cuerpo, y desde que McLuhan apunta que hay una *amputación* que corresponde con una *extensión* del sujeto humano, cada viaje que emprendemos es un escape de nuestro “*proper self*”. Baudrillard también argumenta que los *massmedia* y la lógica del capital han reducido al sujeto postmoderno a meras pantallas en las que se proyecta una imagen anónima, ambigua y muy dinámica.¹⁸ Este sujeto pierde incluso una identificación en la profundidad del espejo de Lacan. Para Virilio, el parabrisas de un coche es la pantalla apropiada para que un sujeto, políticamente *picnoléptico*, extienda los límites de una experiencia para ver el mundo a una velocidad inusual.

United States es una interconexión de metaficciones historiográficas, culturales y políticas, donde el lenguaje se funde en la voz digitalizada de un sujeto performativo que funciona como *vehículo* de aceleración enlazando una red que engloba cierta idea de globalidad ante la audiencia que siente y contempla una presencia virtual en una escena abstracta. Los guiños a los intelectuales clásicos son constantes. Sus mensajes quedan perfectamente integrados en un complejo sistema de aparatos cibernéticos que expanden los límites de las viejas profecías, y las incorpora en diálogos irónicamente cotidianos que rayan un *absurdo* postmoderno.¹⁹

¹⁷ McLuhan, M.: Understanding Media: The Extensions of the Man, Signet, New American Library, New York, 1964.

¹⁸ Baudrillard, J.: Symbolic, Exchange and Death, Sage, London/Thousand Oaks, CA, 1994.

¹⁹ Algunas de las referencias más sorprendentes que encontramos en las canciones de *United States I-IV* son: HECTOR BERLIOZ: un pasaje de la *Symphonie Fantastique* está integrado en *Violin Solo*; WILLIAM F. BUCKLEY y BUCKMINSTER FULLER se mencionan en *Private Property* y *The Big Top*, respectivamente; ITALO CALVINO aporta la frase final de *New Jersey Turnpike* que pertenece a la novela *Las Ciudades*

La experiencia de contar historias desde un escenario del mundo tecnológico implica un lenguaje de repeticiones mecánicas y de auto-referencias, en las que el sujeto experimenta un viaje a través de un espacio del que dependemos transitoriamente. Una nueva retórica de la voz y del cuerpo femenino funciona en un diálogo de autobiografía humana, formado en la densidad de una vida intensamente afectiva en la que la figura de la mujer aparece como guardiana indiscutible del deseo inconsciente, de *medium* en la extrapolación de la percepción y de vínculo en la realidad de las emociones:

*"You're driving and it's dark
and it's raining.
And you're on the edge of the city
and you've been driving all night.
And you took a turn back there
but now you're not sure it was the
right turn.
But somehow it looks familiar so you
just keep driving.*

*Hello, excuse me.
Can you tell me where I am?*

*You've been on this road before.
You can read the signs.
You can feel your way.
You can do this
in your sleep".²⁰*

Invisibles: FRANK KAFKA se parafrasea en *It Was Up In The Mountains*; MASSENET ve su *O Souverain* parodiado en *O Superman*; HERMAN MELVILLE merece una cita en *Blue Lagoon* junto a SHAKESPEARE: "Full fathom five thy father lies./Of his bones are coral made./Those are pearls that were his eyes./Nothing of him that doth fade": (*The Tempest*, I.2, 397-400); "But that suffers a sea change./Into something reach and strange./And I alone am left to tell the tale./Call me Ishmael": (*Moby Dick*); MARK TWAIN cede algo de *Huckleberry Finn* en el título, *Lighting Out For The Territories*; *If You Can't Talk About It, Point To It* está dedicado a WITTGENSTEIN.

²⁰ Extracto de *Lighting Out The Territories*, en *United States IV* (1983).

La yuxtaposición surrealista en los textos de Laurie Anderson juega precisamente con una función de estructuración/destrucción de lo que nos relaciona con el mundo y lo que nos desvincula de él. Estas tendencias a recordar y a olvidar tienen serios efectos en la territorialización o desterritorialización de lo que nos une y nos aleja de la realidad global junto a lo que podemos o no podemos hacer como singularidad. En realidad, lo que intentamos es describir un movimiento, un gesto, que firme una página más en el texto de nuestra identidad. Los textos sociales pueden caer en el maniqueísmo de contemplar la condición humana como el resultado de un antagonismo entre ambigüedad y certeza, necesidad y posibilidad. La idea puede resultar cercana a esa *emancipación del discurso* argumentada por Deleuze y Guattari e, incluso, a la *emancipación de la disonancia* que defendía Schoenberg.²¹ Deleuze y Guattari postulan que la música es una operación creativa y activa que consiste en desterritorializar el estribillo y, el estribillo, es esencialmente territorial, por lo que la música ha de ser indulgente, es decir, ha de ser repetitiva por el mero hecho de satisfacer el oído y de ofrecernos reiteradamente ese estribillo que nos encanta. En la audición, esta distinción es bastante escabrosa, ya que la música descodifica, lo que significa que tiende a la erradicación de los códigos. Sin embargo, el estribillo recodifica, y esto no quiere decir que no exista la posibilidad de restaurar un orden, sino que constituye variaciones que regulan el tiempo musical para no convertirlo en un caos. Si, realmente, la fuerza de la música socializada radica en el estribillo, hay entonces algo a lo que nos tenemos que referir, a un agente que nos induce inexorablemente a un sentimiento de nostalgia.

²¹ Deleuze, G. y Guattari, F.: ~~Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia~~, New York, Viking, 1977.

Desde mi propia experiencia, la nostalgia no se configura únicamente en un pasado distante y lejano, ni tampoco es una cuestión de memoria; se manifiesta en el presente en forma de estribillo y su función no es simplemente mnemónica. La identificación cultural con una elección musical puede sugerirnos una variación interna de nuestra propia vulnerabilidad e incertidumbre ante un abanico abierto ante posibilidades y deseos. Si el efecto estético se convierte en un efecto ideológico, será cuando se establezca realmente la relación entre música e ideología. Los violines digitales de United States nos vuelven a situar en la controversia postmodernista de si la música popular o más explícitamente la socialización de la cultura, es un estribillo de repetición basado en la nostalgia de un ritmo y de una imitación. En cualquier caso, Deleuze proclama que la repetición es el poder de la diferencia y de la diferenciación, ya sea porque quedan condensadas las singularidades, porque acelera o frena el tiempo o, quizás también, porque altera el espacio.

En el debate de la autenticidad artística de los movimientos culturales postmodernistas debemos retornar a la poesía épica griega y buscar el origen de la utópica calidad del arte, precisamente, cuando expresa con satisfacción la unidad imaginaria de una colectividad social. Podemos repasar el humanismo experimental que vaticina el Manifiesto Futurista (1919), de Marinetti y los Dadaístas cuando comienzan a transformar a una audiencia pasiva y silenciosa en un público interactivo. Recurren al *medium* como condición auto-consciente del mensaje, exponen escalas de cambios como movimientos que diferencian los registros de significado y, mediante todos estos procesos y algunos más, la historia del arte celebra una democratización radical. El hermetismo poético se transforma en una retórica abierta.

Un yo inestable mantiene cierto equilibrio en una centralidad social, manifestándose sincero e hipócrita, filósofo y retórico, tipos y modelos que la era electrónica está revitalizando. Desde que Homero, Simias, Platón e Isócrates comenzaron a perfilar una *paideia* retórica hace más de 2.500 años, las posiciones extremas originan una fuerza de estabilidad polarizada, una dualidad oscilante, como característica más peculiar de la cultura occidental, que colma el yo postmoderno con un extenso glosario de emociones, de sentimientos, de avances tecnológicos, de estructuras musicales, literarias y artísticas.

Laurie Anderson recurre constantemente a los textos poéticos como fuerza literaria que unifica la composición. La inclusión de versos de Shakespeare, Longfellow o William S. Burroughs en algunas de sus canciones, son la metáfora de una unidad del espacio musical. En *United States II*, sin embargo, la relación entre música y texto es más íntima y compleja. El texto, con una *micro-dinámica* de temor y de deseo, cumple una función de representación socio-política que erradica distancias con la audiencia. Como cuerpo de arte y como cuerpo de representación, Laurie Anderson estrena *United States* en Nueva York, desglosando un nuevo muestrario de *alter egos* esculpidos desde la voz. El monodrama de Anderson estructura las palabras en un lenguaje con un gesto vocal hiper-expresivo, que delinea profundamente los contornos para originar en el espectador un estímulo constante que polarice la percepción escuchando también la música instrumental. El mensaje textual se transpone sobre un mensaje vocal y el proceso nos alerta para establecer las interconexiones con el pentagrama instrumental. Y llegamos al sueño de Artaud de concebir una estructuración poética sobre el escenario.

Una de las innovaciones más peculiares de los violines digitales de Laurie Anderson, en su empeño de conferir a los objetos una especie de íntima comunicación, es que sus notas musicales hablan, como ocurre con el *Self-Playing Violin*, el *Tape Bow Violin* y el *Dummy Violin*, intentando crear una relación entre vista y oído que se proyecta en la pantalla y queda representada con imágenes de animación, perros ladrando, tempestades, risas, cantos, diálogos y llantos.²² El resultado es una identificación total del espectador con un *mit-sein* de representaciones que le rodean, con una estructura horizontal y vertical, que contrasta con tensiones puntuales y diagonales, en la que se implican aspectos de la teoría de los signos, de la textualidad y del materialismo histórico junto a prácticas de la razón, éticas y estéticas de las libertades, culturas del arte de la persuasión y erotismo:

*“What Fassbinder film is it? The one-armed
Man walks into a flower shop and says:
What flower expresses
Days go by
And they just keep going by endlessly
Pulling you
Into the future.
Days go by
Endlessly
Endlessly pulling you
Into the future.
And the florist says:
White Lily.”*²³

²² Laurie Anderson comienza a tocar el violín en su adolescencia, y asiste a clases de música en el Interlochen National Music Camp de Michigan durante varios veranos. Su contacto con este instrumento se hace cada vez más intenso y Anderson considera que este instrumento del siglo XIX es muy manejable y muy romántico; un *alter ego* perfecto, ya que su sonido es muy parecido al de la voz humana femenina.

²³ Anderson, Laurie: *White Lily*, en *Home of the Brave* (1986). La película de Fassbinder es *Berlin Alexanderplatz*, que en realidad era una serie de 14 capítulos que el director de cine había hecho para la TV alemana. La florista de Fassbinder lo que dice es: “Un clavel blanco”; cuando el hombre manco le pregunta por qué, la florista le contesta: “¿No me había pedido una flor para un entierro?”. Laurie Anderson es posible que no lo recordara o que, simplemente, sustituyera el clavel por la lila, ya que esta es la flor reina en los funerales norteamericanos.

Lo que estas lilas blancas nos sugieren es que, el efecto estético, incluso un efecto no-semántico originado en la organización del sonido musical, en la imagen inconsciente de la cinematografía y, también, en los colores y en las formas de una pintura o de una escultura, siempre implican una Imaginería social, una forma de existir con y para los otros. La plasticidad de Fassbinder se funde con el violín y con la voz de Laurie Anderson. Caminando por los límites de un abismo de deseo, Anderson inventa un concepto de música nuevo y, Fassbinder, una nueva hermeneútica visual. Si con los diálogos entrecortados y las figuras inexpresivas del barroco se llegaba a una imagen puramente objetiva, la cinematografía de Fassbinder habría mezclado pasado y presente con la innovación del lenguaje de los argumentos, creando un *tempo* nuevo, original, objetivo y abstracto.

En 1981, Laurie Anderson, William Burroughs y John Giorno se reúnen para grabar lecturas de música y poesía en un título muy explícito: *You're the Guy I Want to Share my Money With*. Anderson era una admiradora de Burroughs y se habían conocido tres años antes en la Nova Convention, un acto de tres días que cada año se celebraba en Nueva York en honor al *gurú* literario de la generación Beat. En la lectura de Burroughs, Laurie intuye cierto machismo y cuando aparece en el escenario de la Nova con su violín digital, presentando una versión de *Language is a Virus From the Outer Space*, su voz se filtra en un micrófono y suena como la de un hombre. El objeto de deseo inconsciente se fragmenta a través del filtro digital, el cual es el arma, la defensa de una mujer contra ideologías sexistas. Es un nuevo paradigma genérico en la presencia de una figura femenina que se diluye en el escenario transformando semiologías y semióticas del género, rodeada de músicos, pantallas, micrófonos e instrumentos, y aunando en redes eléctricas los abismos que separan una reconciliación de los sexos.

Si consideramos el uso de filtros de voz, donde un sensual *mezzo* femenino de repente se transforma en un autoritario *basso* masculino, como alteridades de una dialéctica semiótica que debate cuestiones públicas y las conecta con los enigmas de la existencia humana, Laurie Anderson continúa reinventándose a sí misma, buscando los foros que capten su mensaje, enfatizando la importancia de la voz humana en las redes de conexión del género. La idea vuelve a oscilar en una estabilidad polarizada e integrada en un sistema de regulación social y lingüístico. La evocación elimina el sentido de lo presente, lo presente servirá luego para evitar una alienación subjetiva, el conato de símbolo para disolver todo sentido objetivo o subjetivo, en una aniquiladora casualidad circular. Escuchamos uno de los mensajes de Anderson:

*“Well, I was walking to a friend
And I was saying:
I wanted you.
And I was looking for you.
But I couldn’t find you. I couldn’t find you.
And he said: Hey!
Are you talking to me?
Or are you jus practicing
For one of those performances of yours?
Huh?*

*Language! It’s a virus!
Language! It’s a virus!”²⁴*

²⁴ Extracto de la canción *Language is a Virus from the Outer Space*. Existen dos versiones, una en *United States II* (1983), y otra en *Home of the Brave* (1986).

Language is a Virus es un *collage* de viñetas con diálogos que transforman el lenguaje teórico en una parodia dramática. A lo largo de la canción, Laurie Anderson explora con humor el efecto del lenguaje en la audiencia. Todas las viñetas que estructuran la canción están interconectadas con una dimensión social del lenguaje. Ésta puede ser la manera de mostrar esa simpatía por Burroughs y por su proyecto de descentralización lingüística e ideológica, y ésta puede ser la razón por la que este tema aparece en *Politics*, la segunda sección de *United States*. La relatora vacía el significado del lenguaje con metáforas jocosas del mundo social y del mundo privado. Si hay algo que caracteriza a Laurie Anderson es la primicia en los escenarios de una artista política, cuya crítica socio-cultural siempre ha sugerido un tono de nostalgia, de revolución y de transformación.

La música también forma parte de una ideología política de la audiencia. Sólo tenemos que consultar el pasado y comprobar que en todas las culturas del feudalismo religioso, citemos el Islam, el Cristianismo, el Budismo, el Hinduísmo, y el Judaísmo, la música tenía una función generadora de una sensación de lo sublime y de lo eterno, y de una imagen de pasividad del ser que espera con obediencia y con sumisión un juicio final benévolo. Resulta curioso hacer coincidir la cronología de una crisis del feudalismo y del catolicismo con una intensa secularización de la música.²⁵ Si la intensa secularización de la música en el último Barroco Europeo y durante el siglo XVIII nos conduce a la utopía jacobina de la IXª Sinfonía de Beethoven, también se puede llegar a la estética Kantiana de lo sublime, es decir, al misticismo de un *ego* burgués deprimido en el Romanticismo.

²⁵ Me viene a la memoria un bello dueto de dos ángeles en una pieza de Monteverdi del año 1610, titulada *Vespers of the Virgin Mary*, en el que la dulzura dialéctica de los dos ángeles pudo ser el preludio de una autonomía formal de la obra de arte con respecto al dogma religioso, algo que ya habían formalizado los Manieristas italianos.

La filosofía de Hölderlin y su presentación de una nueva ontología/poética materialista, que podría relacionarse con la Long Revolution de Raymond Williams, entrelaza varios de los procesos que constituyen esa red social, política y económica en la que se inscribe el sujeto-cuerpo contemporáneo. Pero la representación escenográfica ha de provocar una **distancia interna** con respecto a una ideología socio-política, algo que nos recuerda a Brecht y a su *efecto de alienación*, que obliga al espectador a escudriñar y a cuestionar el mensaje en el que se basa el espectáculo. Bert Brecht, al igual que Erwin Piscator, era un descendiente del naturalismo. Su fuerza emerge desde el punto donde las contradicciones entre la temática social y la forma dramática se hacen visibles. Pero, mientras que Piscator director, pasa revista a la estructura antiestética del drama social y lo transforma en un nuevo principio de forma, Brecht dramaturgo, profundiza en mayor manera, y lo que pretende es entronizar una serie de principios científicos, los cuales aunque pertenecen principalmente al naturalismo, como prueban las novelas de Zola, se convierten casi por azar en un auténtico drama naturalista. Donde Hauptman transforma los mineros silesios en objetos escudriñados por un extraño, que se supone que es un sociólogo, Brecht altera esta objetividad, desde una contingencia temática hasta una estabilidad institucional de la forma dramática. En su Short Organum for the Theatre, insiste en que el *ojo científico* debe transformar su aspecto para aquellas personas que avasallan la naturaleza, y cuyas vidas ahora están sujetas a la explotación. Esto explica la constante oposición de Brecht a la teoría aristotélica, y su intento por poner en práctica una teoría dramática no-aristotélica, cuestión que ya se había planteado en los escenarios españoles con las obras de Lope de Vega.

De las teorías brechtianas y de los enunciados de un *teatro épico* surge el concepto de *distanciamiento*. Para Brecht, el actor debe usar este distanciamiento ante una obra, así como la anécdota de distanciarse de la actualidad con el objetivo de que el espectador pueda conocer y asimilar mejor *su* realidad. El fin último y máximo del distanciamiento, y por tanto del teatro épico, es conseguir una auténtica toma de conciencia de la realidad por parte del espectador. Brecht demostró una fe ciega en este nuevo espectador, hijo de la era científica, al que no se le debe abordar por vía emocional, sino por la vía racional.

La representación postmodernista es diferente de lo que ocurre en la interpretación de un arte modernista. Es obvio que el modernismo y el postmodernismo coexisten, pero el modernismo se vincula con la paradoja que se refiere al arte de la escenografía como la síntesis y el resultado de la fusión de muchas de las Bellas Artes: pintura, danza, arquitectura, teatro, fotografía, cinematografía... En el arte moderno son muchos los símbolos que se representan: movimiento, diálogo, diseño, música,... El ideal modernista postulaba el mantenimiento de una unidad a lo largo de toda la obra, desde el dramaturgo hasta el escenógrafo, los actores y el director, el mensaje representativo se convierte en una obra de arte esencialmente unitaria. En el postmodernismo, la unificación no es necesaria. La unidad es inherente en los mensajes de información que fundamentan la experiencia.²⁶

²⁶ Otra de las tendencias modernistas, tipificada por Artaud y Grotowski, intenta llegar hasta el teatro *esencial*: el teatro de la pobreza en un espacio vacío. Estas dos técnicas - el arte unificado y el teatro de la pobreza- son modernos y se oponen a lo postmoderno. Hoy por hoy, el teatro experimental postmoderno, la danza, los espectáculos de multimedia y los nuevos conceptos en el arte de la interpretación serían inconcebibles sin la continua investigación de aquellos que, a la sombra de Brecht y Artaud, siguen reflejando el lugar que ocupa la percepción teatral de la vida en la cultura y, también, en los movedizos panoramas de cambio entre actores y público.

La unidad como concepto global puede ser indeterminado. Las señales son enviadas por muchos canales de forma simultánea. Cambiar de canal es muy fácil, el impulso se transforma desde el movimiento hasta el lenguaje, los medios de comunicación y el espacio interestelar. Cuando Robert Wilson imprime lentitud en los movimientos, no está argumentando que el estasis es fundamental en la escena. En realidad, él no está *argumentando* nada: está *representando* algo. Está jugando con la relación entre el movimiento y la duración, ajustando los símbolos en dos canales. La extensión del tiempo y los movimientos retardados expresan la capacidad de los espectadores para leer las acciones. La principal estrategia de la escena postmodernista es reforzar las proyecciones que se utilizan como pantallas, y una consecuencia de la elección individual de un determinado canal es que, las acciones generadas con anterioridad en la intuición, es decir, esas acciones que proceden de los impulsos y de las interacciones que provoca el/a artista, pueden ser formalistas o abstractas.

*"Stand by. You are on the air.
Buenas noches Señoras y Señores. Bienvenidos.
La primera pregunta es: ¿Qué es más macho,
pineapple o knife?
Well, let's see. My guess is that a pineapple is more
Macho than a knife. Sí! Correcto!
Pineapple es más macho que knife.
La segunda pregunta: ¿Qué es más macho,
lightbulb o schoolbus?
Uh, lightbulb?
No! Lo siento. Schoolbus es más macho que lightbulb.
Gracias. And we'll be back in un momento."*²⁷

²⁷ Anderson, Laurie: Fragmento de *Smoke Rings*, incluido en *Home of the Brave*. La canción ocupó durante varios meses de 1986 el número 1 en ventas de las listas inglesas. Su ataque a un sistema hermético de la jerarquización del género es evidente, utilizando de nuevo objetos para poner una nota de humor y de terror. El uso de un peculiar *Spanglish* es muy significativo. ¿Quizás sea porque los latinos tienen fama de practicar el machismo? Quizás, quizás, quizás...

Desde la perspectiva deleuziana debemos preguntarnos si la mimetología que hallamos en la música, en los efectos visuales y en los textos de Laurie Anderson, como representante de ese fenómeno de masas que es la música popular, es auténtica o no. Lo que me gustaría argumentar ahora, antes de intentar responder a un criterio de autoridad y de autenticidad postmodernista es, que el poder de la música popular del siglo XX radica ante todo en un estribillo. Podemos cantar mientras cocinamos, conducimos o nos duchamos, intentando levantar con el sonido del estribillo que entonamos un muro alrededor de nosotros mismos para disfrutar de cierta interioridad. La tradición cultural permanece, pero navegando por redes que la integran en sistemas exclusivos de la contemporaneidad. Ariel ofrece su canción a un estribillo de *Blue Lagoon*, y los vientos de Portland evocan los versos de Longfellow reencarnando un *Hiawatha* en los escenarios del mundo contemporáneo. El recuerdo de un estribillo es una de esas sirenas que encantaron a Ulises y a su tripulación que, hipnotizados por la nostalgia de un retorno a sus hogares de Ítaca, entonaban al unísono el ritmo y el canto de la sirena. Lo que entonamos de forma espontánea es la memoria del pasado y es también nuestro futuro, un futuro tal y como lo soñamos en la nostalgia de una canción.²⁸ El concepto de hogar es el producto de un gesto particular: dibujamos un círculo y nos situamos en un centro incierto y frágil al que solemos denominar hogar para delimitarlo. Es la voz femenina, el grito de un niño, el aullido de un animal, las notas de una guitarra o la percusión de un bongo, lo que canta buscando el camino del retorno a casa, a ese Yo íntimo y oracular de la mística postmoderna.

²⁸ Como *fan* de Laurie Anderson tengo que decir que a mediados de los años ochenta el estribillo, "Language is a Virus" fue una de esas tonadillas que te vienen a la memoria continuamente y, posiblemente, le ocurriera lo mismo a todo aquél interesado en ese momento por un disco que aparece en España en 1986, *Home of the Brave*.

Home of the Brave (1986), y *Strange Angels* (1989), serán un nueva alquimia lingüística donde un sistema de *variables circunstanciales* psicológicas, sociológicas, “ideográficas” y patológicas, se entremezclan con un *Performance*, en el que unos sujetos interactúan con otros en el contexto de una situación de diálogo, de un discurso de intenciones y de intuiciones que configuran un significado, una conciencia subjetiva, un solo universo entre artista y audiencia, un mundo de objetos idénticos. Este es, también, el vínculo entre la representación postmodernista y los teatros tradicionales de Asia, de una nueva integración del misticismo oriental que ha tenido más que una influencia en artistas como Antonin Artaud, Berthold Brecht, Jerzy Grotowski, John Cage, Philip Glass, Robert Wilson, Lee Breuer, Peter Brook y Laurie Anderson. La expresividad, como la sociedad hobbesiana, parece nacer del terror, de un *Howl* agudo y constante que encierra una fuerza de transformación y de cambio.

Walter Benjamin, un obsesionado experto en la alegoría alemana *Trauerspiel*, se refiere al nuevo tipo humano diseñado por Brecht en *A Man's a Man*, cuando subraya que la feliz transformación de Galy Gay se consuma porque Gay es lo suficientemente sabio para desdramatizar su identidad individual, y se convierte en el **perfecto espacio vacío** de la esperanza colectiva.²⁹ Las mordaces ironías de este propósito son obvias, si recordamos que Galy Gay renuncia a su intimidad como persona para convertirse en una “*human fighting machine*” al servicio del ejército colonial inglés. Hay un acto complementario donde se caricaturiza el abandono personal: el sargento Bloody Five calma su imperioso deseo sexual castrándose con un disparo.

²⁹ Benjamin, Walter: *Understanding Brecht*. Verso, London, 1984, págs. 8-9.

Por supuesto, la parodia no es la historia de un payaso revolucionario, sino la historia del imperialismo burgués cuya genealogía ancestral se recoge en el romance familiar de una heroica masculinidad, una ilusión que justifica el progreso y que, en definitiva, supone una emancipación de la historia. Lo que estos cambios tienen en común es que reemplazan la transformación dramática esencial del sujeto y del objeto en una confrontación épica. En el arte, la objetividad científica se transforma en una objetividad épica y se extiende por todos los niveles de la representación en su estructura, en su lenguaje y, también, en su *mise en scène*. Esta cuestión de si la escena multimedia puede producir un nuevo tipo de percepción e, incluso, puede intervenir en las repeticiones ideológicas desde el interior de la relación entre los que las perciben y lo percibido, afloran de forma insistente en los debates contemporáneos.

Laurie Anderson penetra en la centralidad que describe un anillo de humo, que se forma y se dispersa, con un lenguaje que no genera personajes, sino que sucede al contrario; son simples voces las que funcionan y representan diferentes tipos de lenguaje. *Home of the Brave* es uno de sus proyectos más ambiciosos y la obra que le coloca en la cima del éxito.³⁰ Nuevas versiones de viejas canciones sufren cierta metamorfosis en su génesis expresiva induciendo a que una audiencia eléctrica escuche un lenguaje cuya función primordial es una vía de comunicación relacional más que referencial, que expresan diferencias, distancias, perspectivas, distinciones y ambigüedades, ni conceptuales ni numéricas, y señalan singularidades.

³⁰ Es una cuidadosa recopilación de temas anteriores. En realidad el disco es la banda original de una aventura cinematográfica con el mismo título. La película se rueda el año anterior en el Park Theater, un teatro del siglo XIX de Union City, New Jersey.

Hasta 1989, Anderson se centra en examinar las identidades y los mitos americanos, sin llegar a definir claramente su postura política. Pero hay un cambio de actitudes cuando estrena en los últimos días de los años ochenta su espectáculo *Empty Places*. Por supuesto, Anderson no olvida a Benjamin, al que había dedicado una canción en *Strange Angels*,³¹ y elabora un espacio políticamente vacío de la Era Reagan. Cuando Laurie Anderson habla, canta o toca su violín, está intentando colocarse en una determinada relación con el Otro, e intentando colocar a la audiencia en una determinada relación con la artista, por lo que el lenguaje no se libera completamente de un mínimo de información. Algo del trabajo de Laurie Anderson a partir de esta fecha, nos hace intuir cierto coraje por liberar al texto de un patriarcado hegemónico. Es curioso su despliegue de objetos tecnológicos como si fuese una vendedora de imaginería electrónica contemporánea o una representante del *software* que controla sus imágenes. Si consideramos el video musical, además de un proceso de percepción auditiva, como una forma en la que los consumidores construyen una narrativa imaginativa desde las imágenes que acompañan a la canción, tenemos que aceptar que el significado de la tecnología visual es proponer algo con la imagen. Puede alternar la misma imagen centralmente diseminada en su propio aislamiento telemático. El significado político de los mensajes de Laurie Anderson, textuales, musicales y visuales, radica en que el mundo subjetivo se puede organizar en metáforas que identifican formas de vida y de pensamiento de la cultura occidental, y así el mundo visual puede organizar la política, y la política entonces habrá de integrarse y adaptarse en axiologías de valores éticos y estéticos.

³¹ La canción se titula *The Dream Before* y está incluida en *Strange Angels*, Warner Bros, Records Inc., 1989.

2. _____ Escenografía y Política _____

Los años noventa suponen una exploración en nuevas formas de subversión y de ataque directo al *status quo* americano. Hasta aquí se habían cuestionado marcos de confrontación en la estructura de la sociedad americana desde un punto de vista abstracto. Como le confiesa a John Howell, “I was tired to be Laurie Anderson”.³² En este momento, la artista había llegado a la conclusión de que su trabajo estaba comenzando a formar parte integral de un *establishment* de la sociedad, de un capitalismo imperialista y consumista. Con el mismo estilo de escenografía con el que se había dado a conocer durante los setenta y los ochenta, Anderson comienza la última década del milenio centralizando un nuevo énfasis en los comentarios socio-políticos. En este sentido, la carrera de Anderson es consistente con la trayectoria del arte performativo americano, desde la revolución feminista hasta nuestros días. Otras artistas como Diamanda Galas, Karen Finley y Orlon habían hecho del marxismo su estandarte cultural. Evidentemente, el problema de Cuba y de Nicaragua, del SIDA y de la explosión comercial del arte pop, están en la conciencia de todo aquél que intuye los periodos de transición.

La irrupción de *Empty Places* provoca una alteración en el *mainstream* de la Guerra Fría y origina una confrontación directa contra el sistema político que rige en Norteamérica y su poder imperialista en otras partes del mundo. *Empty Places* es una pirámide invertida. El espectáculo se inicia con muchas ideas de música y de política, discurre a través de muchas canciones cinemáticas de los Estados Unidos y va finalizando en una estrechez que culmina en un silencio muy simple y de poco talento. Anderson nos confirma que: “I shot *Empty Places* largely to show the way Reagan Era looked at the end of the decade out on the street.”³³ Las imágenes son fotografías tomadas durante la noche, en lugares específicos de una ciudad y de unos espacios vacíos. Más adelante, con *Stories of the Nerve Bible* explorará la relación entre estéticas y políticas en una serie de registros más locales y más personales.³⁴ Nos cuenta la historia de un encuentro con un experto en explosivos israelí, que intenta convencerla del extraño poder de seducción que ejercen las bombas. Aquí hay un guiño esencial al Manifiesto Futurista, de Marinetti, y en una pantalla cilíndrica el mensaje de la historia gira y se detiene, para que podamos leer:

“WAR IS THE HIGHEST FORM OF MODERN ART”.

En la era digital, hacer del mito de Tántalo la forma de alcanzar o no alcanzar el significado de las palabras en una pantalla, nos induce a pensar que su función es más la de entretener y divertir que la de soliviantar.

³² Howell, John: Laurie Anderson, Thunder's Mouth Press, New York, 1992, p. 12.

³³ Anderson, Laurie, ob. cit., p. 253.

³⁴ Cuenta algunas anécdotas curiosas, entre ellas su encuentro con el comediante Andy Kaufman. Anderson recuerda las confusiones entre el arte y la vida cuando fue una de las víctimas del espectáculo de Kaufman, en el que se invitaba a las mujeres a que luchasen con él.

Quizás, uno de los objetivos de Anderson sea el de señalar una conciencia en la degradación de las artes visuales en manos de un logocentrismo y de una textualidad. Es posible que intente apuntar una dicotomización extrema de la Modernidad e, incluso, puede subrayar ese aspecto que supuso la agonía del Romanticismo, esa utopía de la perfección estética que no lograron alcanzar los poetas románticos porque se distanciaban demasiado de las tentaciones imperfectas, una teoría crítica de la visión donde el ojo crea una distancia ya que, generalmente, el objeto que centra su atención/deseo se localiza en el cuerpo. Se abre una nueva fisura entre el significado, la pasión, la razón, el temor y el deseo. Maquiavelo había profetizado en su realismo político una transición histórica hacia gobiernos republicanos y Laurie Anderson puede anticipar la llegada de una mujer al sillón de la Casa Blanca:

*“If I were the president. If I were Queen for a day
I’d give the ugly people all the money
I’d rewrite the book of love, I’d make it funny
Wheel of Fortune, Wheel of Fame
Two hundred forty million voices
Two hundred forty million names”.*³⁵

El cuerpo y el texto tienen mucho que decir cuando la visibilidad es una focalización esencial en la fundamentación de la dicotomía sujeto-objeto. Las imágenes dejan de ser un conjunto infinito de metáforas visuales para convertirse en piezas rotas de un forcejeo con el intelecto, para representar una función que nosotros le conferimos fragmentando el *objeto-cuerpo* con el objetivo de generar un significado.

³⁵ Extracto de *My Eyes*, en *Empty Places* (1989).

Una miríada de asociaciones visuales vuelve a cuestionar la legibilidad y accesibilidad de la imagen surrealista. En Breton, el poeta actúa como un *soñador*, un nuevo *Will, the Dreamer*, incapaz de controlar su cadena de asociaciones. Por encima de todo está el lector, el espectador, ya sea porque se le impulsa a ensayar en la mente la imaginería que le ofrece el artista o porque se genere una posición ideológica del autor que puede preservar el poder regenerador de una nueva cadena de asociaciones libres:

*"I remember where I came from
There were burning buildings and a fiery red sea.
I remember all my lovers
I remember how they held me.*

*La vida es sueño
Close your eyes now, we're gonna take you there,
La vida es sueño
Close your eyes now, we're almost there".³⁶*

El criterio escolástico para distinguir la vigilia del sueño era la memoria. El amor, la memoria y la salida de la caverna son las tres instancias platónicas más evidentes de la metáfora dramática de Calderón, La Vida es Sueño. El recuerdo que funde el pasado y el presente difumina en sus versos el tono de experiencia vivida que Machado exigía para la lírica. Rosaura es la mujer-soldado, una amazona que viene arrojada de un caballo; el caballo es el cuerpo humano y su indumentaria masculina, la parte sensitiva del alma, con la cual se debate la razón política. Segismundo no sabe que Rosaura es una mujer y, desde el punto de vista del género, el travestismo funde la política con el cuerpo al ver lo que no es. Mientras una noción de espectáculo potencialmente recíproco se considera parte exclusiva de una representación en vivo, el deseo de ver se activa con la incorporación de un arte inanimado.

³⁶ Anderson, Laurie: *La Vida* (1992).

Barrocas o futuristas las palabras representan el yo, esto, eso, aquello y el otro, es decir todo lo que no es el yo. Cuando intentamos representar verbalmente lo otro estamos poniendo ciertas palabras en topografías localizadas de nuestra intimidad, de hecho, las incorporamos en un contexto convencionalmente indefinido. Estas representaciones pueden archivar en la memoria y recurrir a ellas para utilizarlas como texto. El objetivo de Laurie Anderson es establecer relaciones con el yo y el otro, tal y como se representan en fotografías, pinturas, videos, teatro, parodias políticas, textos musicales, diálogos, máscaras y herramientas digitales. Si examinamos las diversas políticas de cambio en las formas de ver y contemplar las cosas cuando se analizan mediante una serie de medios representativos, Anderson son conduce a una extensión en las definiciones que limitan los escenarios. La política de la imaginación y el cambio real en las formas de percibir el mundo es una forma de exponer la cuestión de la diferencia sexual, un intento de estabilizar esa *diferencia*.

La representación y la reproducción del inconsciente cultural tratan de hallar la forma de conciliar, y al mismo tiempo revelar, una realidad que pruebe que la diferencia sexual es una diferencia real. La mimesis de un inconsciente cultural procede, según Lacan, de formar un término aunando dos. Lo que resulta es algo genéricamente masculino. De esta forma, la diferencia sexual permanece oculta y la (re)producción cultural permanece homosexual. Incapaz de sostener una diferencia (sexual), el sujeto físico transforma esta diferencia en algo igual, y transforma el otro en una gramática familiar del campo lingüístico, visual y espacial del cuerpo de un igual.³⁷

³⁷ Lacan, J.: Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis, Jaques-Alain Miller, ed., Norton, New York, 1978.

El Modernismo no sólo produce un Arte que anuncia su novedad, sino que genera una nueva teoría de la creatividad y del consumo, ya que resulta difícil determinar o interpretar su génesis real. La transición entre deseo e imagen conlleva un declive de la retórica en la tensión del conflicto entre dos estrategias simultáneas, mental y figurativa. Este proceso de transformación es lo que Freud denomina fetichización. Lacan lo interpreta como la función de la metáfora. Si el fetiche de la imaginación tiene cuerpo de mujer, la fisura entre realidad y representación asegura una invisibilidad cuando se le marca como el Otro.

*“Your sound. I understand the languages.
I don’t understand the languages.
I hear only your sound.”³⁸*

Laurie Anderson y los noventa profetizan una nueva conciencia axiológica que no busca la belleza de la imagen, sino un nuevo punto de fragmentación en un espacio tecnológico donde se articulan particularidades políticas, y un ideal socializado de belleza *ecológica*. Anderson busca la salida de la caverna del cuerpo y del género femenino siguiendo el hilo de una metáfora tecnológica, que iguala el poder de lo masculino y de lo femenino, en la que el cuerpo deja de ser un objeto sexual, sensitivo y visual para convertirse en un análisis textual y en un análisis del discurso político, no sólo como una estructura lineal de escritura sino, también, como representación de un *collage* de imágenes universales, y como voz de transmisión cultural, que se distorsiona en la electricidad que produce una represión corporal. No cabe duda que a partir de aquí, y durante los siguientes cinco años, los títulos que se van editando comienzan a ser más y más densos en su metaética política, e incluso más agresivos.

³⁸ United States I, (1979).

El reconocimiento de la importancia del fenómeno tecnológico en las filosofías de Heidegger y de Habermas promete una teoría social mucho más concreta que cualquiera de los pensamientos del pasado. Ambos filósofos ofrecen teorías esencialistas que fracasan al discriminar diferentes realizaciones significativas de los principios tecnológicos. Las ciencias sociales y humanas están sufriendo cierto abandono después de la II Guerra Mundial, en pos de una ola de determinismo tecnológico, que aparece ofreciendo un desarrollo fundamental de la modernidad como fenómeno unitario y que admite la posibilidad de una *diferencia* significativa, digamos, una variedad cultural en la recepción y en la apropiación de la realidad. Las nuevas corrientes del multiculturalismo moderno no deben tomarse como garantía de una temprana expectativa de convergencia de la tradición. De acuerdo con esa tradición, la tecnología continuará afectando más y más a la vida social pero permanecerá menos influyente como constituyente de una diferencia cultural. El nuevo marco que surge de los estudios sociales de la ciencia y de la tecnología nos dan excelentes razones para creer que la racionalidad es una dimensión de la vida social más semejante que diferente a otros fenómenos culturales.

Existe algo particularmente distintivo en las sociedades modernas que surge de ciertas nociones, tales como la modernización, la racionalización y la deificación. Son conceptos *totalitarios* que parecen retroceder hacia una visión determinista que ha transcendido en una nueva perspectiva culturalista. Sin tales conceptos, que proceden en última instancia de Marx y Weber, no podríamos dar sentido al proceso histórico de los dos últimos siglos. Reconocer el mundo visible es eliminar y archivar información en la memoria, tal y como ocurre con los *objetos-cuerpo* cuando funcionan como tecnologías de representación.

Para Laurie Anderson, que trabaja con objetos tecnológicos, la realidad global se plasma con una totalidad seleccionada, con la posibilidad de sustituir la realidad virtual por la auténticamente real. La tecnología se presenta como oponente del inconsciente, como una fuerza dinámica que inscribe más información en la mente extralimitando las secuencias y la naturaleza lineal del arte de la escritura tradicional. Sin una centralidad definida, y sin ningún encadenamiento dictado por *The Law of Genre*, la metáfora de la tecnología puede trazarse en un mapa de extensión muy amplia, que opera en ciertas políticas de representación colectiva, y que supone un nuevo orden teleológico de la historia.³⁹ El mensaje escrito en la pantalla, la frase inscrita en un texto, la distorsión de la voz en un filtro digital o la retransmisión de la Guerra del Golfo por televisión, representan una experiencia de la inestabilidad conceptual. Los contornos de las facultades mentales se alteran. Uno se figura un kinesis elusiva y en el orden de la estructura emocional e intelectual se origina una confusión tumultuosa.

La identidad religiosa se ha visto alterada por la racionalización y la ciencia, que han ido eliminando lo sobrenatural y lo religioso. La tecnología ha alterado seriamente el estatus del ser humano, pero lo que resulta más irónico es comparar el desarrollo tecno-científico con una idea renovada de la necesidad de Dios. Todas las tecnologías convergen en un mismo punto y nos conducen a un nuevo *deus ex machina*, una máquina divina. La cuestión puede tener mayor transcendencia de lo que supone una metáfora tecnológica. La noción de transcendencia es complicada pero es verdad que hay algo divino en las nuevas tecnologías.

³⁹ Derrida, Jaques: "The Law of Genre", *Glyph 7*, Johns Hopkins University Press, 1980, p. 61.

La conquista del ciberespacio es un acercamiento a Dios, un nuevo concepto que nos aproxima a la inmortalidad divina. Desde una perspectiva metafísica, la realidad virtual es el intento de hacernos ver a través de una tridimensionalidad como si fuésemos dioses. Los satélites de telecomunicación y de espionaje pueden asociarse a una idea de Dios, ese ser supremo que lo ve y lo oye todo. Creo que esa dimensión divina es la que cuestiona la transcendencia de la Cristología. Lo que me lleva a la cristiandad es la Encarnación, no la Resurrección, porque el Hombre es Dios y Dios es Hombre. El mundo no es nada más que el mundo humano, de hombres y mujeres, por lo que separar el alma del cuerpo no tiene ningún sentido. El cuerpo territorial es un planeta y un universo que funciona como un simulador unitario en nuestra relación con el mundo. La aparición de la tecnología y del *objeto-cuerpo* tecnológico, supone el quebranto de una masculinidad categórica, al sufrir ésta un desplazamiento importante de ese lugar donde había alcanzado un nivel de equilibrio teórico. La cultura tecnológica y la relectura de la historia intentan romper barreras genéricas para recomponer y deconstruir el binomio masculino/femenino cuando las nuevas tecnologías no supongan una escisión, sino una arquitectura que albergue estructuras y huellas, esencialmente humanas, que representen una igualdad genérica en el contexto una diferencia sexual.

La identidad, por tanto, ya no puede residir en un nombre con el que puedes apelar al otro o con el cuerpo que aparece ante nosotros. La identidad emerge en una incapacidad del cuerpo para expresar un ser totalmente unitario y en la incapacidad de transmitir un significado global. Percibimos una identidad en nuestra relación con el otro, en los márgenes donde el yo diverge y emerge con este y ese otro.

Durante muchos siglos, el género masculino ha sido lineal e infinito, asentado en un poder que mantiene el conflicto entre el cuerpo y el género al que debe su origen en un espacio terrenal, es decir, el género femenino. Cuando Laurie Anderson define el cuerpo como una *Nerve Bible*, está intentando rehabilitar lo corpóreo, lo táctil, lo lingüístico y lo abyecto. A pesar de que existe una tradición extensa de sombras corporales, desde las jerarquías de Platón hasta la distinción aristotélica entre forma y sustancia, desde el binarismo cartesiano hasta los primeros tecnófilos de la era moderna. Siempre hay una nostalgia de lo invisible, en la identificación y en la identidad. Laurie Anderson lo expresa así:

*“Well, they say women shouldn’t be the presidents
 ‘Cause they go crazy from time to time.
 Well, push my botton baby, here I come!
 Yeah, look out baby, I’m at high tide.
 I’ve got a beautiful red dress
 And you’d look really good
 Standing beside it.”⁴⁰*

Este puede ser el origen de una fragmentación del otro, es decir, del género femenino, cuando lo masculino se asienta en la dicotomía de una imagen corporal idealizada y de unos sujetos que forman parte activa de la corriente socio-cultural en la que se les margina. Quizás la idea de relatar una serie de *Stories of a Nerve Bible* sea el intento de revisar abnegaciones ópticas y racionales del impulso erótico y la tendencia a revelar otra historia modernista occidental, aquélla que aniquila la jerarquía oficial de los sentidos, articulando una corporalidad oscurecida por una visibilidad formalista y figurativa.

⁴⁰ Anderson, Laurie: Extracto de *Beautiful Red Dress*, incluido en *Strange Angels*.

El cuerpo contemporáneo, después de todo, es un texto relacionado con una empatía que puede interpretarse como simple vouyerismo, un error muy común en la teoría moderna, del que nos alerta la crítica feminista. El binomio masculino/femenino pierde estabilidad en el momento en que el término femenino es un concepto cuya unidad de significado queda fragmentada en un cuerpo/género, en cuya fisura se asienta toda la razón y la pasión del ser masculino, el verdadero obstáculo para una categorización plena de la persona femenina. El resultado puede haber sido una reconciliación en el antagonismo entre cultura y vida material, que alcanza su punto culminante con la irrupción del *pop-art* y el movimiento cultural postmodernista:

“The concept of identity” -expone Carolyn Brown- “within postmodern condition is one of apparent paradox. On one hand, the argument is that the postmodern has opened up places for the articulation of marginal voices (usually indicated as black, gay, women). On the other, the questioning of the liberal concept of the unified subject, it is argued, takes away the claim of self-knowledge, of authenticity, of the identity from which those from the margins are permitted to speak.”⁴¹

Laurie Anderson se centra en una serie de estrategias artísticas en las que el espectador es capaz de percibir cualidades particulares desde una perspectiva autónoma, a través de una representación que va más allá de una relación objetivada entre la artista y los modelos que presenta. La estrategia presenta varios problemas ya que describe una circularidad genérica que nos conduce hasta esos espacios de cohesión seductora entre lo masculino y lo femenino. Podría ser una idea brillante para desplazar a la crítica feminista, de gran relevancia histórica pero, en definitiva, muy limitada.

⁴¹ Brown, Carolyn, ob. cit., p. 119.

Laurie Anderson nos presenta una extensa colección de cuerpos objetiva y subjetivamente *empatéticos*. Sin caer en puntualizaciones de redundancia o incongruencia, nos podemos preguntar a quién se refiere el cuerpo que silencia la artista norteamericana cuando elude cuestiones de raza y *drags* de la sexualidad. Cuerpos específicos implican historias específicas y géneros específicos. En el escenario de Anderson es posible que podamos leer el cuerpo como una historia y todo lo que tenemos es una pantalla caótica y objetos fetichizados cuya oscuridad habla tanto como su silencio eléctrico. La selección de sus obras redondea un Origen del Mundo provocativo, convirtiendo contextos historiográficos en nuevos modelos corporales que prueban la validez de una noción de empatía fenomenológica entre sujeto y objeto. En un lenguaje exquisito de formalismo poético y de producción video-musical, de perspicacia intelectualmente intermitente y de fragmentación retórica, tenemos, por supuesto, la terminología de un escrutinio de la teoría crítica, aliado a un proceso alusivo opaco y caótico, que son las notas más sobresalientes de un arte teóricamente post-modernista. Las complejas imágenes de William Carlos Williams, así como las de Ezra Pound, H.D. y T.S. Eliot, nos sugerían un mundo infinito de imaginación e interpretación dependiendo de una estructura de asociaciones mentales inter/nalizadas por el lector. Cuando somos nosotros los que exploramos estas imágenes enigmáticas en los márgenes de la conciencia de un cuerpo/género, quizás podamos experimentar ese momento fugitivo de coincidencia e identificación que Pound predijo.⁴²

⁴² "The precise instant when a thing outward and objective transforms itself, or darts into a thing inward and subjective". Ver: Jones, P., ed.: Imagist Poetry, Penguin, Harmondsworth, 1972, p. 40.

El texto y la interpretación no son los guardianes del significado que debemos hallar, interpretar y transmitir; no son materiales de construcción en los que un lector comprometido configure de acuerdo con unos ideales específicos, sino que deben ser *oscuros objetos de deseo*, en los que el ritmo de la articulación teatral se constituya, de acuerdo con Peter Brook, en “a multiplicity of points of view or infinitive variations linking them.”⁴³ Cortar el cordón umbilical que une teatro y tradición, nos lleva hacia un nuevo modelo humano que, de acuerdo con Foucault, “vanishes like a face in the sand at the sea's edge.”⁴⁴ La red de conexiones eléctricas, intelectuales, emocionales y políticas que presenta Laurie Anderson, nos libera de un tiempo y de un espacio consciente, para conducirnos directamente a un inconsciente individual, explorando, simultáneamente, nuestra visión, nuestro oído y nuestro proceso semiótico personal en la asociación cultural.

Es preciso desconocer para tener acceso al conocimiento, un ejercicio de olvido y destrucción que es donde se sitúa el humor, porque ahí reside la tragedia. Pero mientras decimos adiós a Fausto y a Satán, compartimos con ellos su eterna furia por el fin de la omnipotencia. Si el arte como ideología reproduce un universo ficticio que nos resulta familiar, no será una mera coincidencia, es el hilo que conduce hasta la productividad del espectador. En definitiva, Laurie Anderson diseña una escenografía donde el cuerpo, el lenguaje, el mundo visual y la música pueden convertir a sus audio-lectores y a sus espectadores, en escritores.

* * *

⁴³ Brook, Peter: Interview with Peter Brook, Travail Théâtral, n° 18. París, 1975.

⁴⁴ Foucault, Michel, ob. cit., 1977, p. 148.



Epílogo

Los teóricos del género han señalado que la identidad que asumimos desde una reflexión personal, no surge de un Yo determinado y central, sino que es más bien un compendio de conductas, de expresiones y de significados materiales de acuerdo al momento cultural en el que nos vemos imbuidos. Intentando nadar y sumergirnos en el análisis de las nuevas corrientes de crítica literaria, hemos intentado descubrir, curiosear y descifrar algunos de los enigmas existenciales del **cuerpo** y del **lenguaje** del ser humano, como incógnitas de una ecuación universal que se estructura desde el binomio fundamental masculino/femenino. La creación de la raza humana dividida en seres masculinos y seres femeninos define el contenido de la imagen de Dios, que relaciona lo humano y lo divino, y así se interpretan y se explican los argumentos de diferencia y de alienación de las especies. Una podría preguntarse si esa diferencia está basada en la propia teología, en la arqueología de los mitos, de los misterios y de la fe, en los fundamentos de un temor constante a lo inexplicable, en la obsesión por la muerte y el más allá, en las visiones espectrales de un idealismo religioso del que, efectivamente, quedan liberadas las demás criaturas no racionales.

La Historia de la humanidad parece ser una espiral espacial, sincrónica y diacrónica, biológica, morfológica y cultural, por la que circulan una enorme variedad de géneros, que tienden a buscar en las imágenes y en la expresión del lenguaje artístico correspondencias suprasensibles e iluminaciones universales sobre la realidad del mundo externo y sobre aquéllas que definen el espíritu del ser humano y su significado en el mundo. La Antigüedad creó los grandes tipos de simplicidad divina, y los griegos inventaron los métodos de la razón, además de haber sido los iniciadores supremos de la humanidad futura. Son los primeros vestigios de un proceso de transición histórica en la evolución del intelecto humano. Atrás quedaban las visiones de un mundo cosmológico en el que las conductas humanas venían determinadas por fenómenos extra-somáticos, tales como la posición de los planetas y de las estrellas, para dejar paso a puntos de vista más objetivos que descentralizaban y diferenciaban el universo. Surge una variedad de panteísmos éticos y estéticos, que se definen en teorías liberales que concuerdan con el proceso creativo de la ciencia humana en los límites de una libertad intelectual que habría generado el helenismo griego, y de una disciplina moral cristiana de marcado carácter hebraico y patriarcal que escribe las páginas de los últimos siglos.

La claustrofobia de una coherencia religiosa se rompe en el límite de una agorafobia del mercantilismo capitalista, que explora el cosmos para descubrir otros mundos y otros cuerpos existenciales. El mundo científico no puede hurtarse a la tareas de descubrir la realidad biológica de todos los estados de interioridad, ni a la de definir los mecanismos específicamente humanos de un ser que, por estar situado en la cima de la evolución, parece estar destinado por naturaleza a conocer y a llevar a la perfección todo cuanto existe. A decir verdad, esta expectativa ha sido muy optimista.

El binomio masculino/femenino define los mismos orígenes de la humanidad. Considerar la conciencia bajo su aspecto biológico, estudiarla en su dinamismo espontáneo y experimental, algo a lo que nos invita la física moderna y la teoría del Quanta, es penetrar en una realidad donde se desvanece el prejuicio que divide políticamente a los humanos en masculinos y femeninos. La figura femenina discurre por la historia de las artes y de las ciencias como metáfora divina y humana de una *otredad*, por el don de la reproducción; también, en el amor, en el poder patriarcal, en las políticas matriarcales o ginecocracias, en la alienación, en la revolución y en la integración. Fue con la libertad de conciencia durante los siglos XVI y XVII, y con las libertades políticas del siglo XVIII, cuando las mujeres abrazaron la Revolución para luego descartarla. En 1660, durante la Restauración, se autorizó la presencia de féminas en el teatro, es decir, se les permite desde este momento formar parte de los escenarios públicos, primer eco de disconformidad y de subversión a la autoridad masculina, y punto de referencia en los siglos posteriores ya que, hoy por hoy, es innegable que los movimientos de emancipación genérica y biológica han puesto de manifiesto la capacidad del género femenino para renacer de las continuas fragmentaciones históricas a las que se ha visto sometida su figura y su persona, su cuerpo y su lenguaje, como sujeto y como objeto, como ángel y como alien, como esposa, virgen, guerrera, mártir o monstruo. En la transición desde la unidad corporal hasta la pluralidad genérica, los seres masculinos y femeninos se constituyen a través de un proceso horizontal de morfología biológica y de un proceso vertical de interpelación socio-lingüística, en el que cada uno de estos sujetos-cuerpo de la historia se identifica con una ideología corporal y con un reconocimiento propio del Bien y del Mal, para ir reconociendo su propia identidad.

La novela del siglo XVIII jugó un enorme papel en la transmisión pública de las experiencias subjetivas, como mediadora de los procesos de formación de la identidad en la minuciosidad de un minimalismo literario que plantea la lucha de los sexos. Hasta mediados del siglo XIX, se habría venido produciendo un impulso vital y constante en el progreso cultural de Occidente, que se manifestaría radicalmente en los primeros movimientos de Vanguardia. Era la libertad de la subjetividad centrada en una individualidad responsable y autónoma, además de una celebración del fin de la historia, que se concibe como el final de las metafísicas logocéntricas y el resurgimiento de la palabra hablada tal y como la concibió Heidegger.

El psicoanálisis de Sigmund Freud inaugura el siglo XX con una teoría industrialista de la subjetividad, creando un nuevo método en el que se intenta llegar a la verdad del cuerpo y del alma mediante un proceso llamado psicoterapia. La psicoterapia es una nueva disciplina tecnológica porque la mente se presenta como una máquina abandonada en los garajes oscuros de la historia de la tradición religiosa. El dualismo cartesiano **alma/cuerpo**, supervisado por Dios y herencia directa de la filosofía escolástica de la Edad Media, queda fragmentado por los psiquiatras franceses, Charcot, Geonet y Pinel, además del controvertido psicoanalista austríaco que, de alguna manera, también formará a Michel Foucault. El *pensamiento* queda dividido en consciente/inconsciente; *alma* no puede ser ya un concepto unitario que pueda corresponder al *cuerpo* como su oposición binaria. Es un movimiento de emancipación, de regresión, un intento de inspiración nietzscheniana neo-irracionalista para escapar de los rigores del *Mündigkeit* de Kant, en el que la subjetividad queda centrada en una individualidad autónoma, madura y responsable que interpretaba mundos reales, surreales y neorreales.

Podríamos afirmar que en la segunda mitad de este siglo las condiciones de una subjetividad estable se han ido deteriorando en su abandono pero, al mismo tiempo, debemos preguntarnos si esa corriente movediza de la subjetividad no es más que una nueva estructura de poder en las sociedades post-industriales, poder que ha descentralizado el cuerpo, la legitimación y la fuerza de una opción racional, para volver la mirada hacia la tecnología y hacia la información, estableciendo así una serie de precondiciones de racionalidad de acuerdo a unas estructuras de ese mismo poder social.

El cuerpo precede al lenguaje y al sujeto que establece una relación con él, por lo que también la existencia de un campo visual es anterior al sujeto. Si los lenguajes adoptan diferentes gramáticas, los espacios visuales también quedan diseñados en una red de imágenes interculturales y, por tanto suponen un registro político. En la proeza de la auto-reflexión y del análisis, el espectador se implica para aliviar la vulnerabilidad del *objeto-cuerpo*, implícita en una mirada objetiva. A pesar de que este proceso se realiza engranando lecturas de transiciones históricas, el resultado es curioso porque lo que existe como aparente es una ansiedad masculina que permanece oculta bajo la superficie del espectáculo. La *mujer* es invisible y su género político es la historia de un fantasma inmaterial, una metáfora raptada por la terminología de una cultura visual que fragmenta y (re)produce el cuerpo y el género. Desde la perspectiva de una política de la identidad visual hemos hecho de Laurie Anderson la representación de un **cuerpo/género** femenino, una dualidad **ángel/alien** derivada de un ángel/monstruo, que se debate en los escenarios entre la existencia real y la existencia fantasmagórica, entre el anonimato y la alienación socio-económica en el mundo contemporáneo.

En ningún momento hemos intentado ni demostrar ni argumentar que los textos, la música y los espectáculos de Laurie Anderson se conviertan en disertaciones de política nacional e internacional de la actualidad, aunque no cabe duda de que la artista confiere a las cosas y a los objetos tres o cuatro funciones y/o significados, por lo que la dificultad que supone la convergencia hacia un solo significado en un espacio vacío puede ser escabroso. Investigando y experimentando continuamente con una idiosincrasia informal y perversa, tomada de las imágenes y de la literatura, intentamos hacer evidente la existencia de un formalismo satisfactorio y de una coherencia estética que nos impulsan hacia una representación ideológica de una sincera satisfacción vital, del orgullo tangible e intangible que supone ser humanos, masculinos, femeninos y demás géneros biológicos, morfológicos y culturales. El final del espectáculo es el relato de un historia sencilla, digamos una especie de fábula, de mensaje que aconseja ciertos compromisos y ciertas transformaciones genéricas, éticas y estéticas. La logomaquia *hombre/hembra* se renueva en una inusitada materialidad espontánea y divisible. Nuevos códigos se multiplican en diálogos y en discursos que vuelven a plantear el eterno dilema existencial,

“To be or not to be”,

junto a una nueva identidad materialista de la cultura,

“I shop, therefore I am”,

y a una nueva fragmentación subjetiva:

“The Matrix”.

* * * * *

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA ESPECÍFICA *

I. DIVINO//HUMANO

Bain, David: Actors and Audience: A study of Asides and Related Conventions in Greek Drama, Oxford University Press, Oxford, 1977.

Bennet, Lynn: Social and Symbolic Roles of High-Caste Women in Nepal, Columbia University Press, New York, 1983.

Bloom, Harold: The Western Canon: The Books and School of the Ages, Harcourt Brace & Co., New York, San Diego, London, 1994.

Butler, Judith: Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity, Routledge, New York, 1990.

Carson, Ann: Eros the Bittersweet, Princeton University Press, Princeton, New York, 1986.

Cousins, E.H.: Christ of the Twenty-First Century, Element Press, New York, 1992.

Empson, W.: Milton's God, Chatto & Windus, London, 1961.

Finnegan, R.: "*The Professional Careers: Women Pioneers and the Male Image Seduction*", Classics Ireland, vol. II, Dublín, 1995.

Foley, Helene: Civilization of the Ancient Mediterranean: Greece and Rome, M. Grant and R. Kitzinger Eds. New York, 1988.

Foucault, M.: "*La Pensée du Dehors*", Critique, nº 229, París, junio 1966, 1987.
----- : Historia de la sexualidad. Volumen I: La voluntad de saber. Siglo XXI de España Editores, S.A., Madrid, 1998.

Frye, Northrop: Anatomy of Criticism: Four Essays, Princeton University Press, Princeton, 1957.

Garber, M.: Vested Interests: Cross-Dressing and Cultural Anxiety, Routledge, New York, 1992.

* Dado el carácter crítico de esta investigación la bibliografía está organizada de acuerdo con las dicotomías conceptuales que encabezan cada capítulo.

Halperin, D.: One Hundred Years of Homosexuality, Routledge, New York, London, 1990.

Halperin, D. M., Winkler, J.J., Zeitlin, F.I. Eds.: Before Sexuality: The Construction of Erotic Experience in the Ancient Greek World, Princeton, New Jersey, 1990, nota 5.

Haraway Donna: Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature, Routledge, New York, 1991.

Harpham, G.G.: The Ascetic Imperative in Culture and Criticism The University of Chicago Press, Chicago & London: 1987.

Hennessy, Rosemary: Materialist Feminism and the Politics of Discourse, Routledge, New York, 1992, cap. III.

Houlihan, James: Incorporating the Other: The Catalogue of Women in Odissey, University of Tasmania Press, Australia, vol. II, Issue 1, June 1994.

Jung, C.G.: The Archetypes and the Collective Unconscious. The Collected Works of C.G. Jung, vol. IX, part 1, Princeton University Press, Princeton, 1969.

Knight, D.K.: The Church and Contemporary Cosmology, ed. James B. Miller & E. McCall. Carnegie Mellon University Press, Pittsburgh, 1990.

Lakoff, G. & Johnson, M.: Metaphors We Live By, Chicago University Press, Chicago, 1980.

Rabinowitz, P.J.: Before Reading: Narrative Conventions and the Politics of Interpretation, Ithaca, N:Y.: Cornell University Press, 1987.

Reeder, E.D.: Pandora: Women in Classical Greece, Princeton, University Press, 1995.

Stein, Edward: Forms of Desire: Sexual Orientation and the Social Constructionist Controversy, Routledge, New York & London, 1990.

Turner, Mark: Death is the Mother of Beauty: Mind, Metaphors and Criticism, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Winkler, J.: The Constraints of Desire: The Anthropology of Sex and Gender in Ancient Greece, New York, Routledge, 1990.

[<http://lemoyne.edu/macmahon/cultpassion.html>]

II. CUERPO//GÉNERO

Aspegren, K.: The Male Woman: A Feminine Ideal in the Early Church, ed. René Kieffer, Uppsala, 1990.

Barthes, Roland: S/Z, Hill & Wang, New York, 1974, trans. Richard Miller.

Bataille, Georges: The Accursed Share: An Essay on General Economy, trans.: Robert Hurley, Zone Books, New York, 1988.

Blondel, Eric: Nietzsche: The Body and Culture. Philosophy as a Philological Genealogy, trans. Seán Hand, Stanford University Press, Stanford, California, 1991.

Borgen, Peder: Aufstieg und Niedergang der Römischen Welt II, Haase, W., ed., Berlín, 1984.

Borresen E.K. ed.: Image of God and Gender Models in Judaeo-Christian Tradition, Oslo, 1991.

Bosl, K.: Early Medieval Society, S.L. Thrupp, ed. New York, 1967.

Boswell, John: Christianity. Social Tolerance and Homosexuality: Spurious Letter of Alexius Comnenus to Count Robert of Flanders Imploring His Aid against the Turks, University of Chicago Press, Chicago, 1980.

Boyarin, Daniel: Carnal Israel: Reading Sex in Talmudic Culture, University of Berkeley, California, 1993.

Boyarin, D.: *Couvade, Castration and Rabbis in Pain*, American Imago 51, San Francisco, 1994.

Brown, C.: *Death, Desire and the Image: The Eight Technologies of Otherness*, Golding, Sue, auth/ed, Routledge, London & New York, 1997.

Burt, Donald: Corageous Optimism: Augustine on the Good of Creation, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Clover, Carol: Regardless of Sex. Men, Women and Power in Early Northern Europe, Speculum 68, 1993.

Eslava Galán, Juan: Los Templarios y otros Enigmas Medievales, Planeta, Barcelona, 1997.

Foucault, Michel: Historia de La Sexualidad, Vol. III. Gallimard, París, 1984; Siglo XXI de España Editores S.A., Madrid, 1998.

Hegermann, H.: Philon von Alexandria: Litteratur und Religion des Frühjudentums, J. Maier & J. Schreiner, eds., Wurzburg, 1973.

Huben, William: Four Prophets of Our Destiny, Collier McMillan Publishers, London, 1962.

Jochens, Jenny: Sex in the Middle Ages: Before the Male Gaze: The Absence of the Female Body in Old Norse, Joyce Salisbury, ed.

Laqueur, T.: Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud. Harvard University Press, Cambridge, 1992.

Rutherford, R.B.: The Meditations of Marcus Aurelius: A Study, Oxford University Press, Oxford, 1989.

Silverman, Kaja: Male subiectivity at the Margins, Routledge, New York, 1992.

Walker Bynum, C.: Fragmentation and Redemption: Essays on Gender and the Human Body in Medieval Religion, Zone Books, New York, 1991.

[<http://forum.swathmore.edu/shexve.htm>]

[<http://pup.princeton.edu/jochens.htm>]

[<http://www.uts.columbia.edu/wordsart.htm>]

[<http://www.holycross.edu/meta.htm>]

III. PASIÓN//RAZÓN

Althusser, Louis: For Marx: Marxism and Humanism, trans. B. Brewster, Penguin, Harmondsworth, 1969.

Benvenuto, B. & Kennedy, R.: The Works of Jaques Lacan: An Introduction, Free Asociation Books, London, 1986.

Bieler, Ludwig: Historia de la Literatura Romana, Gredos, Madrid, 1983.

Blondel, Eric: Nietzsche: The Body and the Culture, trans.: Seán Hand, Standford University Press, Standford, California, 1991.

Brenton, Myron: Sex Talk, Stein and Day/Publishers/, New York, 1972.

Brundage, J.: Law, Sex, and Christian Society in Medieval Europe, University of Chicago Press, Chicago, 1987.

Burt, Donald: Corageous Optimism: Augustine on the Good of Creation, Cambridge University Press, Cambridge, 1990.

Girard, René: Violence and the Sacred, trans.: Patrick Gregory, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

Hartman, G.: Beyond Formalism. Literary Essays 1958-1970, Yale University Press, New Haven, 1970.

Johnson, Barbara: The Critical Difference, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1980.

Lévi-Strauss, Claude: The Elementary Structures of Kinship, trans.: James Harle Bell, John Richard von Sturmer, and Rodney Needham. Rodney Needham ed., Beacon, Boston, 1969.

Loomis, Roger Sherman: The Development of Arthurian Romance, Hutchinson University Library, London, 1963.

Pujals, Esteban: Historia de la Literatura Inglesa, Gredos, Madrid, 1984.

Reiss, Edmund: Sir Thomas Malory, Twayne Publishers, New York, 1966.

Rubin, C.D.: Memory in Oral Traditions, Oxford University Press, New York, 1995.

Segal, Naomi: Modernism and the European Unconscious, Peter Collier & Judy Davies, eds., St. Martin's Press, New York, 1990.

Showalter, E. ed.: The New Feminist Criticism, Virago, London, 1986.

VVAA: Historia de España, Labor, Barcelona, 1984.

Wittreich, J.: Feminist Milton, Cornell University Press, Ithaca and London, 1987.

[<http://www.uky.edu/ArtsSciences/Classics/gender.html>]

[<http://www.britannia.com/history/arthur.html>]

IV. PERSONA//PERSONAJE

Ariès, Philippe: The Hour of Our Death, Peregrine/Penguin, Harmondsworth, 1983.

Bloom, Harold: The Western Canon, Harcourt Brace & Co., New York, 1994.

Breton, André: *L'Union Libre* (1931), en Clair de Terre, NRF Poésie, Gallimard, París, 1966.

Burguess, Anthony: English Literature, Longman, UK, 1989.

Cavell, Stanley: Disowning Knowledge in Six Plays of Shakespeare, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

Foucault, Michel: Language, Counter-Memory, Practice, Ithaca, Cornell Univ. Press, 1977.

Gómez Vidarte, Pilar: Mallarmé, Ediciones Júcar, Madrid, 1985.

Gurr, Andrew: The Shakespearean Stage, 1574-1642, Cambridge University Press, Cambridge, 1980.

Guthrie, W.K.C.: A History of Greek Philosophy, vol. I, Cambridge University Press, Cambridge, 1962.

Habermas, Jürgen: Moral Consciousness and Communicative Action, MIT Press, Cambridge, 1990.

Hariman, Robert: Political Styles: The Artistry of Power, University of Chicago Press, Chicago, 1995.

Hutcheon, Linda: *Historiographic Metafiction*, en Postmodern Genres, Marjorie Perloff, ed., University of Oklahoma Press, Norman and London, 1995.

Lacan, Jacques: El Seminario de Jacques Lacan. Libro XI: Los Cuatro Conceptos Fundamentales de Psicoanálisis, Seuil, París, 1973; Paidós, Barcelona, 1997.

Marcel Gabriel: Coleridge et Schelling, Aubier Montaigne, Paris, 1971.

Marranca, Bonnie: The Theatre of Images, Drama Book Specialists, New York, 1977.

Merleau-Ponty, Maurice: Phenomenology of Perception, trans: C. Smith, Routledge & Kegan Paul, New York, 1967.

McLuskie, Kathleen: Political Shakespeare: New Essays in Cultural Materialism. Jonathan Dollimore & Alan Sinfield, eds., Manchester University Press, Manchester, 1985.

Mitchell, W.J.T.: Picture Theory, University of Chicago Press, Chicago and London, 1994.

Pérez Gállego, Cándido: Hamletología, Fernando Torres, ed., Interdisciplinar, nº 15, Valencia, 1976.

Prieto, Antonio: Poesía Española del Siglo XVI, Cátedra, Madrid, 1984.

Williams, Raymond: The Long Revolution, Penguin, Harmondsworth, 1965.

[<http://humanitas.ucsb.edu/liu/grady-hutcheon.html>]

[<http://www.millersv.edu/>]

V. ARTE//IDEOLOGÍA

Adorno, Theodor: The Philosophy of Modern Music, transl.: Annie Mitchell & Wesley Blomster, Seabury, New York, 1980.

Anderson, Laurie: Stories of the Nerve Bible: A Retrospective 1972-1992, Harper Perennial, Harper Collins Publishers, New York, 1994.

Baudrillard, J.: Symbolic. Exchange and Death, Sage, London/Thousand Oaks, CA, 1994.

Benjamin, Walter: Understanding Brecht. Traducción de Anna Bostock. Verso, London, 1984.

Deleuze, G. y Guattari, F.: Anti-Oedipus. Capitalism and Schizophrenia, New York, Viking, 1977.

Derrida, Jaques: "The Law of Genre", Glyph 7, Johns Hopkins University Press, 1980.

Howell, John: Laurie Anderson, Thunder's Mouth Press, New York, 1992.

Husserl, E.: Ideas relativas a una Fenomenología Pura y una Filosofía Fenomenológica, Ediciones F.C.E. España, Madrid, 1985.

Jones, P., ed.: Imagist Poetry, Penguin, Harmondsworth, 1972.

Meyer B., Leonard: Emotion and Meaning in Music, Chicago University Press, Chicago, 1956.

McLuhan, M.: Understanding Media: The Extensions of the Man, Signet, New American Library, New York, 1964.

Smith, Paul: Discerning the Subject, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1988.

Virilio Paul: Vitesse et Politique, Éditions Galilée, Paris, 1977.

[<http://sunsite.unc.edu>]

[<http://web.nexor.co.uk>]

[<http://www.c3.lanl.gov>]

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

Adorno, T.W.: Against Epistemology: A Metacritique, Cambridge: the MIT press, 1984.

----- : Noten zur Literatur, Suhrkamp, Frankfurt, 1981.

Arnold, Paul: "The Artaud Experiment". Tulane Drama Review, vol. 8.

Artaud, Antonin: The Theatre and Its Double, Grove Press, New York, 1958.

Austin, J.: How to do Things with Words, Oxford University Press, 1962.

Barthes, R.: Elementos de Semiología, Madrid, Comunicación, 1970.

----- : The Pleasure of the Text, New York, Hill & Wang, 1975.

Baudrillard, J.: The Anti-Aesthetic: Essays of Postmodern Culture, Port Townsend, Washington, Bay Press, 1983.

Benería, L. y Roldán, M.: Las Encrucijadas de Clase y Género, Fondo de Cultura Económica, México, 1992.

Bennet, Benjamin: Theatre As Problem. Modern Drama and Its Place in Literature, Cornell University Press, Ithaca & London, 1990.

Berger, A.: Media Analysis Techniques, Newbury Park, CA, 1982.

Birringer, Johannes: Theatre. Theory. Postmodernism, Indiana University Press, Bloomington and Indianapolis, 1991.

Blau, Herbert: Take Up The Bodies: Theatre at the Vanishing Point, Urbana, University of Illinois Press, 1982.

-----: The Eye of the Prey: Subversions of the Postmodern, Indiana University Press, Bloomington, 1987.

Blonsky, M. ed.: On Signs: A Semiotic Reader, Oxford, Blackwell, 1985.

Boal, Augusto: Theatre of the Opressed, Theatre Communications Group, New York, 1985.

Bradby, David & Williams, David: Modern Dramatists. Director's Theatre, St. Martin's Press, New York, 1988.

Brater, Enoch & Cohn, Ruby, Eds.: Around The Absurd, Ann Harbor: The University of Michigan Press, 1990.

Brecht, Bertolt: "*On the Experimental Theatre*". Tulane Drama Review, vol. 6.

Brook, Peter: The Empty Space. Ediciones Península, Barcelona, 1973.

Brown, G. & Yule, G.: Discourse Analysis, Cambridge, C.U.P., 1983.

Cohn, Ruby: Currents in Contemporary Drama. Indiana University Press, 1969.

Collier, P. & Davies, J., eds.: Modernism and the European Unconscious, St. Martin's Press, New York, 1990.

Crohn Schmitt, Natalie: Actors & Onlookers. Theater and Twentieth-Century Scientific Views of Nature. Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 1990.

Chejov, Michael: Al Actor. Editorial Diana, México D.F., 8ª ed., 1971.

Davidson, Clifford, Gianakaris, C.J. & Stroupe, John H., Eds.: Drama in the 20th Century. Ams Press, New York, 1984.

Delgado, J.M. y Gutiérrez J.: Métodos y Técnicas cualitativas de Investigación Social. Síntesis, Madrid, 1994.

Derrida, J.: Writing and Difference. University Chicago Press, Chicago, 1978.

----- : El otro Cabo. La democracia para otro día. Ediciones del Serbal, Barcelona, 1992.

----- : Margins of Philosophy. University of Chicago Press, Chicago, 1972.

Foucault, M.: Power/Knowledge. Collin Gordon ed., New York, Pantheon, 1980.

----- : Las palabras y las cosas. Siglo XXI, México, 1979.

Freud, S.: Psicoanálisis del Arte. Alianza Editorial, Madrid, 1979.

García Montero, Luis: "*La ideología de las representaciones medievales*" en: Cuadernos Hispanoamericanos, nº 398, 1983.

Goux, J.J.: Los Equivalentes del Marxismo y el Psicoanálisis. Calden Eds., Argentina, 1973.

Golding, Sue, author/editor: The Eight Technologies of Otherness. Routledge, London, New York, 1997.

Greimas, A.J. Courtes, J.: Semiótica. Diccionario razonado de la Teoría del Lenguaje, Madrid, Gredos, 1982.

Habermas, J.: The Theory of Communicative Action: Reason and the Rationalization of Society, Boston, Beacon Press, 1984.

Halliday, M.: Spoken and Written Language, Victoria, Deakin University, 1985.

Hawkes, T.: Structuralism and Semiotics, London, Routledge, 1977.

Hendricks, W.O.: Semiología del discurso literario, Madrid, Cátedra, 1976.

Hoffman, Katherine: Explorations: The Visual Arts Since 1945, IconEditions, Harper Collins Publishers, 1991.

Johnson, B.: The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading, John Hopkins Uni. Press, Baltimore and London, 1982.

Kerr, Walter: The Theatre in Spite of Itself, Simon & Schuster, New York, 1963.

King, Bruce, Ed.: Contemporary American Theatre, St. Martin's Press, New York, 1991.

Kirby, E.T., Dutton, E.P. & Co: Total Theatre: A Critical Anthology, Inc., New York, 1969.

Kroker, A. & Cook, D.: The Postmodern Scene, New World Perspectives, Canada, 1991.

Lacan, J.: Ecrits, Paris, Seuil, 1966.

-----: The Language of the Self, Johns Hopkins Press, Baltimore, 1968.

Lahr, John: Astonish Me: Adventures in Contemporary Theater, A Richard Leaver Book, The Viking Press, New York, 1973.

-----: Up Against the Fourth Wall. Essays On Modern Theater, Grove Press, Inc., New York, 1970.

Lanham, R.A.: The Electronic Word: Democracy, Technology and the Arts, University of Chicago Press, Chicago and London, 1993.

Lechte, John: Fifty Key Contemporary Thinkers: From Structuralism to Postmodernity, Routledge, London, New Yor, 1994.

Leech, G.N. & Short, M.H.: Style in Fiction, Logman, London, 1981.

Lévi-Strauss, C.: Antropología Estructural, Ediciones Paidós, Barcelona, 1987.

Lukács, G.: "*The Sociology of Modern Drama*". Tulane Drama Review, vol. 9.
-----: Teoría de la Novela, Edhasa, Barcelona, 1971.

Lyons, J.: Semiotics (2 vol.). Cambridge, C.U.P., 1977.

Lyotard, Jean-François: The Postmodern Condition: A Report on Knowledge.
Trans: Geoff Bennington & Brian Massumi. University of Minnesota Press,
Minneapolis, 1984.

Martín Gutiérrez, Félix: *Teatro*, en Literatura Norteamericana Actual. Editorial
Cátedra, Madrid, 1986.

Marranca, Bonnie & Dasgupta, Gautam: The Theatre of the Images. Drama Book
Specialists, New York, 1977.

McLuhan, M.: Understanding Media, New York, Signet, 1964.

Metz, C.: Film Language: A Semiotics of the Cinema, Oxford University Press,
New York, 1974.

Nicoll, Allardyce: World Drama. Harrap, London, 1976.

Orr, John: Tragicomedy and Contemporary Culture. Ann Arbor, University of
Michigan Press, 1991.

Pavis, Patrice: Languages of the Stage: Writings on Performance. PAJ
Publications, New York, 1982.

Pérez Gállego, C.: Psicosemiótica, Universidad de Zaragoza, 1981.

Perloff, M. ed.: Postmodern Genres, University of Oklahoma Press, Norman and
London, 1995.

Phelan, Peggy: Unmarked: The Politics of Performance, Routledge, London,
New York, 1993.

Quigley Austin, E.: The Modern Stage and Other Words. Methuen, New York,
1985.

Ricoeur, P.: Texto, Testimonio y Narración, Editorial Andrés Bello, Santiago de
Chile, 1975.

Scolnicov, Hanna & Holland, Peter, Eds.: Reading Plays: Interpretation and
Reception. Cambridge University Press, 1991.

Schechner, Richard: The End of Humanism. Writings on Performance. PAJ, New York, 1982.

Schechter, Joel: Durov's Pig: Clowns, Politics & Theatre. Theatre Communications Group, Inc., 1985.

Shyer, Lawrence: Robert Wilson and His Collaborators. Theatre Communications Group, Inc., 1989.

Suskin Ostriker, Alicia: Stealing the Language. The Women's Press, London, 1987.

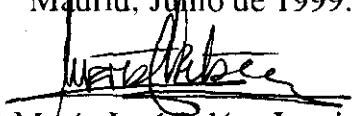
Talens, J.: Elementos para una Semiótica del texto artístico. Cátedra, Madrid, 1988.

Virilio, P.: Estética de la Desaparición. Ed. Anagrama, Barcelona, 1988.

VV AA: Robert Wilson: The Theatre of the Images. Harper & Row Publishers, New York, 1980.

Wittgenstein, L.: Philosophical Investigations. Basil Blackwell and Macmillan, Oxford and New York, 1958.

Madrid, Junio de 1999.


© María José Peláez Izquierdo

FE DE ERRATAS

- Debemos hacer alusión y justificar el uso de comillas inglesas a lo largo de todo este trabajo.
- Página 9, línea 2: donde se escribe: <<hay que partir...>> debe leerse: <<Hay que partir...>>.
- Página 19, línea 5: donde se escribe <<(Strukturwanded der Öffentlichkeit)>> debe leerse: <<(Strukturwandel der Öffentlichkeit)>>.
- Página 24, línea 9: donde se escribe <<W. S. Burroughs>> debe leerse <<W. S. Burroughs>>.
- Página 38, línea 1: donde se escribe <<Homero es consciente de la presencia de una audiencia es evidente...>> debe leerse << Homero es consciente de la presencia de una audiencia, y esto es evidente...>>.
- Página 44, línea 5: donde se escribe <<...en el habrían quedado inscritos...>> debe leerse <<...en el que habrían quedado inscritos...>>.
- Página 46, línea 9: donde se escribe <<cierta internacionalización>> debe leerse <<cierta internalización>>.
- Página 50, línea 16: donde se escribe <<...saben los suficiente...>> debe leerse <<...saben lo suficiente...>>.
- Página 65, líneas 22-23: donde se escribe <<La lucha emprendida por la iglesia...>> debe leerse <<La lucha emprendida por la Iglesia...>>.
- Página 76, líneas 2-3: donde se escribe <<...de conducta ética de los hombres,...>> debe leerse <<...en la conducta ética de los hombres,...>>.
- Página 80, línea 23: nota 15 aparece en pág. 81.
- Página 81, línea 8: nota 17 aparece en pág. 82.
- Página 82: Nota 19: Debe leerse <<Boyarín, D: Ibíd., 1994>>
- Página 86: Notas 23 y 24: debe leerse <<Foucault, Michel, Ibíd, p. 51>> y <<Foucault, Michel, Ibíd, p. 60>> respectivamente.
- Página 92, línea 7: donde se escribe <<...una visión de la tortura sarracena en manos cristianas...>> debe leerse <<...una visión de la tortura cristiana en manos sarracenas...>>.
- Página 106, líneas 8-9: donde se escribe <<...una vida de llena de pecado...>> debe leerse <<...una vida llena de pecado...>>.
- Página 110, línea 19: donde se escribe <<...consideraciones meramente mnemónicas...>> debe leerse <<...consideraciones meramente mnemotécnicas...>>.
- Páginas 116-162: por un fallo técnico los números de página aparecen en la parte superior e inferior derecha, debiendo sólo aparecer en la parte superior derecha.
- Página 128, línea 5: donde se escribe <<...coinciden al apuntar...>> debe leerse <<...coinciden en apuntar...>>.
- Página 132, línea 4: donde se escribe <<La iglesia agradece...>> debe leerse <<La Iglesia agradece...>>.

- Página 131, nota 24: se nombra a María de Francia como hija de Leonor de Aquitania. Tal dato histórico es erróneo; tan sólo son contemporáneas.
- Página 133, líneas 1, 4, 5: se alude de nuevo a María de Francia como hija y sucesora de Leonor de Aquitania. Insistimos en que el dato histórico ha sido tomado erróneamente.
- Página 138, nota 27, línea 6: donde se escribe <<envisionar>> debe leerse <<imaginar>>.
- Página 148, línea 9: donde se escribe <<...un límite de objetivización y subjetivización...>> debe leerse <<...un límite de objetivación y subjetivismo...>>.
- Página 153, nota 37, línea 6: donde se escribe <<...la subjetivización de la Épica...>> debe leerse el subjetivismo de la Épica...>>.
- Página 175, línea 12: donde se escribe <<...su vida y su obra se configura...>> debe leerse <<...su obra y su vida se configuran...>>.
- Página 179, línea 13: donde se escribe <<...objetivización...>> debe leerse <<...objetivación...>>.
- Páginas 199-211: por un error de fotocopiado, estas páginas se han insertado con posterioridad a la encuadernación de este documento.
- Página 234, líneas 4, 6: donde se escribe <<...mnemónica...>> debe leerse <<...mnemotécnica...>>; donde aparece <<...ante posibilidades y deseos.>> debe leerse <<...de posibilidades y deseos.>>.
- Página 193, línea 20: donde se escribe <<...similaridad y diferencia...>> debe leerse <<...similitud y diferencia...>>.
- Página 230, nota 17: aparece en pág. 231.
- Página 238, línea 11: donde se escribe <<...casualidad circular...>> debe leerse <<...causalidad circular...>>.
- Página 247, nota 32: aparece en pág. 248.
- Página 251, líneas 11-12: donde se escribe <<Anderson son conduce...>> debe leerse <<Anderson nos conduce...>>.
- Página 256, línea 9: donde se escribe <<...hasta los primeros tecnófilos de la era moderna. Siempre hay una nostalgia de lo invisible,...>> debe leerse <<...hasta los primeros tecnófilos de la era moderna, siempre hay una nostalgia de lo invisible,...>>.

Debo pedir disculpas a todos los Miembros del Tribunal y demás lectores por ciertos problemas de carácter técnico (saltos de notas, numeración repetida de páginas y errores de fotocopiado) debidos, principalmente, a fallos humanos y a incompatibilidades de los diferentes programas informáticos utilizados durante el periodo de tiempo necesario para llevar a cabo esta tesis doctoral.

Madrid, diciembre, 1999.

María José Peláez Izquierdo